إلى .: كاتبينا . !

- رجاء إلى الكاتبين لكي نستطيع نشر البحوث.. التي توجه إلى ـ علامات ـ ، ولكي تستوعب "علامات".. في كل جزء يصدر أكثر عدد ممكن مما يرد إلينا، من أجل كسر حدة.. الإنتظار الطويل قبل ظهور البحث.

من أجل ذلك، ولأن علامات ـ فصلية ـ ، نرجو ألا تطول البحوث.. التي يفضل بها أصحابها، وقد اختاروا "علامات " للنشر.. نرجوهم أن يتعاونوا معنا ، بأن تكون البحوث في حدود ، عشرين (٢٠) صفحة " فولسكاب "، لكي نستطيع الوفاء بالتزاماتنا في النشر. وسوف " نؤجل " البحوث الطوال ، وقد يطول الانتظار، ونحن معذورون ، مع الشكر والتقدير.

- صفر ١٤١٨ هـ — رئيس التحرير
- يونيو ١٩٩٧ م

عبدالفتاح أبو مدين

ومع ذلك لانزال نثق..

في علامات يظلّ شرطنا الوحيد هو القيمة العلمية التي تتصف بها المادّة التي تصلنا وأمام هذا الشرط تتوارى الأسماء فننشر لأعلام صاغوا الدرس النقدي المعاصر وربما ننشر لأسماء نقرأها لأول مرّة وقد نضدت حروفها في أعلى البحث أو في أدناه..

وكان كثيرٌ من أصدقائنا يسألوننا عن تفاصيل عمن كتبوا لنا أو عن بعض من كتبوا لنا واحتفينا بما كتبوا فلا نكاد نملك إجابة إلا أن نحيل إلى ما كتبوه وربّما ألمحنا إلى هذا البلد أو ذاك وشاهدنا طابع البريد الذي حملته الرسالة.

كنّا نفعل ذلك ونراهن عليه ونعتدّ به كشاهد صدق على موضوعية نسعى إلى تكريسها في علامات حين يظلّ المعيار الوحيد للنشر فيها هو علمية ما يبعث إليها ولعلّنا لذلك السبب حجبنا الألقاب العلمية للباحثين مع تقديرنا لها، لا لشيء إلا لأننا نزعم أنها لا تغرينا بالنشر كما أن غيابها لا يحملنا على أيّ تردّد في الاعتناء بما يصلنا.

ولعلّنا لا نغفل إذ نقول هذا أننا حريصون كل الحرص على الأسماء التي قلنا أنها صاغت الدرس النقدي الحديث نسعى إليها ما وسعنا السعي ونحتفي بها كما ينبغي أن يكون الاحتفاء بها غير أننا أردنا أن نؤكّد أن هذا الاحتفاء وذلك الحرص هو ما نقابل به أولئك الذين يسعون إلنا مشكورين ويمنحوننا ثقة هي مصدر اعتزازنا وطمأنينتنا على أننا نسير على الطريق الصحيح لخدمة النقد ودعم القائمين عليه..

ومع ذلك كلّه لم نكن نجهل أننا نجازف قليلاً باتجاه منزلق ينتج عن عدم التحقق من نسبة البحث لكاتبه غير أننا لم نرد لهذا الأمر أن يثنينا

عمّا أخذنا أنفسنا به وكنّا نعزّي أنفسنا أننا لو حدث ووقعنا في مـأزق كهـذا فإننا لن نكون أول مـن يقـع فيـه ولا آخـر مـن يقـع فيه فالسرقات العلميـة والأدبية لا تكاد تنجو منها مؤسسـة مهمـا بـالغت فـي الحـذر ومهمـا أخـذت بأساليب الحيطة..

وكنّا نراهن على أنّ قراءنا الكرام هم الحكم الـذي نلجـأ إليـه وهـم كذلك الذين بإمكانهم أن يتحملوا الأمانة فيكشفوا لنا ما قد يلتبس علينا وكنّـا كلمـا أصدرنـا عدداً رمينـا بأعيننـا إليهـم ننتظر منهم إشارة نهتـدي بهـا، واستطعنا عبر سنوات خمس أن نسلم من مثل هذا المأزق حتّى كـان عددنـا الأخير وهو الثالث والعشرون الذي فوجئنا بعد صدوره بأيام برسـالة تصلنـا من أقصى المغرب العربي تشير إلى أن أحـد أبحـاث هـذا العـدد " مسـروق " بالنص من بحثٍ نشر قبل ذلك لغير من نسب هـذا البحث لنفسـه وبعث بـه إلى علامات..

لم نجد بداً أن نثبت الرسالة التي وصلتنا في الصفحة الأخيرة مـن هذا العدد معتذرين لكاتبها وهو صاحب البحث الحقيقي بعد أن وافانـا بـأصل بحثه مطمئنين من خلال ذلك إلى صدق رهاننا على وعي قرائنـا ومتـابعتهم لنا وتصحيحهم لما قد توقعنا فيه هذه الثقة من مآزق..

وإننا إذ نأسف لمثل هذا الأمر فإننا نؤكّد على أن ذلك لن يثنينا أبداً عما أخذنا به أنفسنا من ثقة فيمن يمنحوننا ثقتهم وأن حادثـة واحدة خـلال ما يقارب الست سنوات لـن تفقدنـا ثقتنـا فـي سـاحة عربيـة واسـعة تمنحنـا الثقة والدعم والقدرة على الاستمرار..

ولعلّنا هنا نهتبل الفرصة لنؤكّد دعوتنـا لكتابنـا الكرام بالكتابـة فـي علامات أينما كانوا ومن كانوا وليس لنا شرط غـير علميـة مـا يكتبـون وإذا كان ثمة ما يمكن أن نشير إليه بطـرف خفـي فإنمـا هـو ضـرورة وعيهـم بأنهم يكتبون إلى مجلة أقامتهم حكماً عليها وعلى أنفسهم..

ونسأل الله بعد ذلك وقبل ذلك التوفيق والسداد.

أسرة التحرير

محمود المسعدي وإيقاع اللغة

عبد السلام المسدي

محمود المسعدي اسم اخترق بكتاباته الإبداعية الحس العربي الحديث ثم تشكّل منه في الضمير الجماعي وعي جديد بالطاقات الكامنة في اللغة العربية وتهيّأ معه استشراف بآفاقِ أدب إنساني يتجاوز الحدود المألوفة فتترامى أطرافه إلى وجودٍ طلقٍ فسيح.

اخترق محمود المسعدي الوعي اللغوي الموروث كما اخترق الوعي اللغوي المستحدث، وأحس الناس بهذا الاختراق فارتضاه بعضهم ولم يفقهوا سرّه، وانْشَدَّ أمامه آخرون ولم يتساءلوا، وقوم من غير هؤلاء ومن غير أولئك بحثوا واستكشفوا ثم قنعوا بما أعثرهم عليه البحث فكفّوا عن السؤال.

وكأنما المعمار قد استوى : في شموخٍ أَلِفه الآلفون، وفي سكينة لم يَشْكُ أحد منها ضجراً. وأعلن على ذلك الشموخ وعلى هذه السكينة أن المؤسسة التربوية قد انخرطت في ميثاق محمود المسعدي حتى ولو غاب الإجماع على أدبه : في ديمومة صلاحه، أو في طواعية خطابه، أو في مشروعية الانتماء ألِلى عالم المسرح، أم إلى دنيا الرواية، أم إلى أفقٍ من الأدب جديدٍ لا هو هذه ولا هو ذاك.

فوق كل المظنّات أنّ محمود المسعدي اسم استحال مؤسَّسةً قائمة بنفسها حتى أمسى في الأدب سلطة يَحتكم إليها من يحتكم ويتخاصم في أمرها من يختصم، ولكن الجميع من أهل الأدب لا يملكون جنوحاً عنها : بفهمٍ أو بدون فهم.

وإذ يُخرج محمود المسعدي اليوم للقارىء العربي باللسان العربي ثمرةَ بحثه الطويل عن " الإيقاع في السجع العربي " بعد أن كان أخرجه باللسان الإفرنجي[1] فإنه يأتي إلى ما خُيّل لبعض الناس أنه ماء آسن قد ركَدَ فيلقي فيه الحجارة المباركة تحرّكه فيمُوج فتتطهّر بمَوْجانه هباءاتُه كلها.

إن " الإيقاع " - في خالص فكرته وفي منتهى بواعثه - يقدّم الحلقةَ التي تربط ما تناثر من أسبابٍ لِتجلْوَ لنا واسطةَ الاكتمال بين صانع الإبداع باللغة والمتأمل الذي أثار هواجسَه إبداعُ اللغة. إنه الفكر المتيقّظ لا ينفكّ يضيء محتفياً بالعقل السائل ولا يفتأ يوقظ الأوجاع.

وعندما احتَفَى بمحمود المسعدي المحتفون بعيد ميلاده السادس والثمانين في مطلع عام ١٩٩٧[2] كانت له على شاشة التلفزيون محاورات " بلا حدود "[3] أفاض معها في مخزون الذاكرة الجماعية من خلال مراسم الذاكرة الفردية فأظْهَرَنا على بعض البدايات وأطْلَعَنا على الينابيع الأولى التي بها قد نعرف كيف انبجس " الإيقاع " من عيونه الصافية.

بَاكِراً اختَرق محمود المسعدي الوعي العربي خارج الحدود. ضُرب له في ذلك موعدان متقاربان. كان الأول يوم قرأ طه حسين كتاب السد الذي ظهر للناس منشورا سنة ١٩٥٥ بعد مضي عقد ونصف العقد على تأليفه، فكتب عميد الأدب العربي مقالته الشهيرة : " السد - قصة تمثيلية رمزية للكاتب التونسي الأستاذ محمود المسعدي " ونشرها في جريدة " الجمهورية " يوم ٢٧ فيفري ١٩٥٧ مفتتحاً إياها بقوله : " أريد اليوم أن أنتقل بقراء هذا الحديث من مصر ومن أدبائها وكتّابها إلى وطن عربي آخر لا نكاد نعرف عن حياته الأدبية

شيئاً ذا بال لأن ظروف السياسة حالت بيننا وبين الاتصال الدقيق المنظم به وبأدبه آماداً طوالاً، وهو تونس "[٤].

ويمضي طه حسين في شرح أسباب الانقطاع ثم يعود : " والأثر التونسي الذي أريد أن أتحدث عنه اليوم قصة تمثيلية رائعة ولكنها غريبة كل الغرابة، كتبها صاحبها الأستاذ محمود المسعدي لتقرأ لا لتمثَّل، ولتقرأ قراءة فيها كثير من التفكير والتدبر والاحتياج إلى المعاودة والتكرار، وحسبك أني قرأتها مرتين ثم احتجت أن أعيد النظر فيما قبل هذا الحديث. وهي بأدب الجدّ العسير أشبه منها بأي شيء آخر ".

ولكن طه حسين يقف عند المَلمح الأخّاذ : " وضع فيها الكاتب قلبه كله وعقله كله وبراعته الفنية وإتقانه الممتاز للغة العربية ذات الأسلوب الساحر النضر والألفاظ المتخيَّرة المنتقاة، وقصد بها إلى إثارة التفكير الفلسفي لا إلى التسلية والتلهية، ولا إلى الإمتاع السهل والإثارة اليسيرة، بل إلى تعمق الحياة والفقه بها والنفوذ إلى ما وراءها ".

هي إذن المجاذبة : في أي جنس من الأجناس الإبداعية ينسلك الكتاب : " وقد تستطيع أن تقول إنها قصة فلسفية كأعمق وأدق ما تكون الفلسفة، وتستطيع كذلك أن تقول إنها قصة شعرية كأروع وأبرع ما يكون الشعر، ولا غرابة في ذلك فما أكثر ما يلتقي الشعر والفلسفة ".

طه حسين - وهو الفارس في حلبة البيان، والإمام في ترتيل آيات اللغة، والعمدة في حياكة أنسجة الكلام - لم يجدْ بدّاً من التسليم بسحر اللفظ كما صاغه محمود المسعدي ولم يتردد في الإذعان إلى فتنة الكلمات بين يديه.

بحكم ذلك يترك طه حسين البحث في جنس الأدب لائذاً بالبحث

في جنس اللغة فيَعثر على هذا اللون المزيج الذي به يفسّر أسرار الإبداع كما صاغه محمود المسعدي في كتاب " السد " :

" ومادام الكاتب قد اتخذ التعبير الرمزي له سبيلاً، ومادام لا يريد أن يكتب فلسفة خالصة وإنما يريد أن يكتب فلسفة أدبية أو ينشىء أدباً فلسفياً، فليكن التعبير الشعري هو سبيله إلى تصوير فكرته هذه بالرمز والإيماء. وقد وُفّق إلى ذلك توفيقاً ما أعلم أنه أتيح لأديب عربي معاصر من الرمزيين ، لأن أدباءنا الرمزيين في الأوطان العربية على اختلافها لم يبلغوا من تطويع اللغة العربية لفنهم ما يتيح لهم الإتقان والإبداع فهم مازالوا في طور المحاولة والتجربة ".

ثم يستأنف القول المخصوص :

" أما كاتبنا فقد أذعنت له لغته إذعاناً واستجابت له في غير مقاومة ولا عناد ".

ولا يَنهي طه حسين كلامه إلا وقد عرّج مرة أخرى على هذا المفتاح الذي ولج به إلى عالم " السد " :

" والقصة كما قلت شعر كلها ولكنه شعر غير منظوم، وربما عرض فيه النظم أحياناً ولكنه نظم يبتكره الكاتب ليعرّف به عن ذات نفسه لا يعتمد فيه على شيء مما عرف القدماء والمحدثون في شعرهم التقليدي ".

لم يمض شهران على ما كتب عميد الأدب العربي حتى كتب محمود المسعدي تعقيباً عليه نشرته مجلة الفكر في عددها لشهر ماي ١٩٥٧ أكّد فيه حرية الناقد عند استقباله للأثر الفني في إقامة الصلة التي يراها بينه وبين ما تلقى دونما تقيد بما يريد الأديب أن يلزم به

الآخرين، ولكنه أبان عن بعض رؤاه حيال مفهوم الالتزام وما يُنسب إلى الوجودية من ذلك، وكشف عما يراه هو من مؤثّرات في تكوينه سواء منها ما تأتّى من ثقافة التّراث العربي والإسلامي أو ما وفد عليه من ثقافة الآداب الغربية.

ولكن ومضةً تنقدح، ولنا أن نقتنصها وإن سيقت في غضون الكلام مساق الإيضاح العابر :

" ذلك أن الالتزام في الأدب لا يعدو ـ في معناه الصحيح عندي ـ أن يكون الأديب ملتزماً لجوهريّ الشؤون منصرفاً عن بهرج اللفظ والصنعة ؛ الالتزام هو أن يكون الأدب جماع قصة الإنسان وخلاصة ما يستنبطه من أعمق أعماقه ويحياه في صميم أحشائه. هو أن يكون الأدب رسالة الإنسان إلى الإنسان، رسالة يستوحيها من الجانب الإيحائي، من فكره ومن روحه، ومن هذا الوجدان، أو الحدس الذي هو الفكر وما فوق الفكر، والعقل وما فوق العقل ".

هي إذن إضاءة أخرى تتراكم مع جنيساتها لِتَهدينا إلى سر الأسرار في مفهوم الإيقاع كما تَخَلَّقَ في رحم الإبداع باللغة : اللغة فكر وعقل وليست بهرجاً باللفظ ولا احترافاً لصنعة الكلمات هي إلى فيزياء التركيب ورياضيات الأسلوب أقرب منها إلى كيمياء الألفاظ.

ومنذئذ ينفي محمود المسعدي عن أدبه ما قد تستتبعه الوجودية من ريب الشِّرك إذ يؤكد بأن غيلان ـ بطل رواية السد ـ " يحمل بين جنبيه يقين المؤمن بأن الحياة فانية، وأنه لا بقاء إلا لله، وبأن قدرة الإنسان ليسَت إلا عجزاً بالقياس إلى قدرة الله (...) وتلك في الكون منزلته التي كان بها خليفة في الأرض والتي أتاحها له قبوله

" الأمانة " التي عرضها الله على السموات والأرضين فأبينها خوفاً وإشفاقاً ".

ويردّ طه حسين على محمود المسعدي في جريدة " الجمهورية " يوم ٢٩ مايو ١٩٥٧ بمقال عنوانه " أصداء تونسية " فيفتتحه بالقول : " منذ ثلاثة أشهر نشرت في الجمهورية حديثاً عن القصة التمثيلية الرائعة، قصة " السد " التي كتبها الأديب التونسي البارع محمود المسعدي ". وبعد رد التحية وتهادي الثناء ينصرف عميد الأدب العربي إلى القول : " وليس المهم أن يتبادل كاتبان فنون التحية والثناء على بعد الأمد المادي بين مصر وتونس، وإنما المهم شيء آخر هو أعظم من ذلك خطراً وأبلغ أثراً لأنه يضيف إلى الأدب العربي مذهباً جديداً لم يحققه الأدباء الشرقيون من قبله سواء منهم القدماء والمحدثون ".

ويصرّ طه حسين على أن كتاب " السد " يحمل بصماتٍ من أسطورة سيزيف كما تخيلها الإغريق وكما أحياها الكاتب الفرنسي ألبير كامو في روايته الشهيرة. ويقدّم تأويلاً لمعاني الهزيمة كما طفحت بها رواية السد ولإصرار البطل على مقاهرة الانخذال : أنّ رواية السد صورة أمينة للوعي الكليم أيام كانت تونس ترزح تحت نير الاستبداد الاستعماري، وأنها رواية وجوديةٌ حتى الرميم، غير أن الوجودية التي وُلدت ملحدة قد كُتب لها أن تُسْلِمَ على يد محمود المسعدي وقد سبق لها أن تَنَصّرت على يد جبريل مارسيل.

ثم يفضي به الردّ في مخاطبة محمود المسعدي إلى إعلان التحدي : " وأنا أتحداه وأطلب إليه أن يُسعدنا بإنشاء قصة تمثيلية جديدة يصوِّر فيها الأمل والعمل، وأزعم له أن هذه القصة الجديدة سيشرق فيها نور من الثقة التي لا تعرف اليأس ولا تشفق من الإخفاق، وأن بطله في

هذه القصة سيكون أمضى عزماً وأصدق ثقة بنفسه، وسيبلغ غاية إن لم ترضه فهي خير من الذهاب مع العاصفة في غير مذهب. ذلك لأنه سيكتب قصته هذه وقد تغيرت حياته وحياة الوطن التونسي من حوله فأصبح كلاهما مالكاً لأمره لا يفرض عليه إذعان ولا استسلام ".

ولا يختم طه حسين مقاله إلا وقد جدّد الدعوة : " وللصديق الكريم تحيتي خالصة وشكري صادقاً وإلحاحي في أن يقبل ما وجهت إليه من التحدي ويكتب لنا قصة جديدة عن العمل والأمل لنرى أيّنا المخطىء وأيّنا المصيب ".

ولم تمض أشهر معدودات حتى حان الموعد الثاني الذي ضربته الأقدار لمحمود المسعدي كي ينجز وجهاً آخر من أوجه اختراق الحس العربي، كان ذلك مع انعقاد الدورة الثالثة لمؤتمر أدباء العرب في القاهرة في منتصف شهر ديسمبر من السنة نفسها ١٩٥٧ ، وكان المحور الذي اختاره المؤتمر دائراً على " الأدب والقومية العربية " والموضوع الذي عُهد به إلى محمود المسعدي دائراً بالتحديد على مسألة حماية الأديب والقومية العربية(٥).

لم يجنح المسعدي إلى المجاملة، ولم يرتّب حساباً للخطاب العربي السائد يومها، ولا تحالف مع منطق الكياسة طبقاً لأشراط المكان، بل لم يقبل بقواعد لعبة المؤتمرات : إذا عُهد إليك بقضية فإما أن ترضى بها من حيث المبدأ وإما أن ترفض الحديث فيها.

لم يفعل محمود المسعدي شيئاً من ذلك ولم يبحث عن مسالك الرضى في حدودها الدنيا مما يقتضيه ميثاق التعامل الرسمي، فلم ينخرط في ميثاق الخطاب الجماعي ذي الاتجاه الغالب، وإنما انبرى ينادي معلناً

إياها صيحة لا غبار عليها ولا إثم وراءها : أن حرية الأديب فوق المساس وأنها أكبر قيمة مما يُحْمَى من القيم البشرية، هي لا تحتمل أي حصر ولا تحديد لأنها في جوهرها غير مقيدة أو لا تكون.

في مؤتمر أدباء العرب كان عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين حاضراً : أصغى محمود المسعدي إليه يحلل عناصر الوحدة القومية مثلما أصغى إلى محاضرين آخرين ، وزَكّى ما سمع، وأيّد أنّ " منها وحدة اللغة التي هي العربية، ووحدة الأدب الذي هو عربي، ووحدة الثقافة والحضارة اللتين هما عربيتان إسلاميتان ".

ويمضي في سياق التحليل : مدققاً، مفصّلاً، جامعاً الفرع إلى الفرع والفروع إلى الأصل، مستدرجاً مَن حضر ومن أصغى ومن قد يقرأ جميعَهم إلى موطىء القدم الأولى :

" ليس الأديب صاحب اقتصاد حتى يُسأل العملَ على التوحيد أو التعاون الاقتصادي أو الدعوة إليهما، وليس هو من حيث هو أديب مضطلعاً بمسؤولية الحكم السياسي أو الدعاية السياسية حتى يُسأل تحليلَ الأوضاع السياسية (...) أو النفخَ في أبواق الدعاية لها. ليس الأديب بشيء من هذا وإن كان لا يخلو من واجبات قومية سياسية واقتصادية بصفته مواطناً عربياً. أما من حيث هو أديب فإنما هو كائن خلاق بفنه وفكره. ولو حملناه على غير ذلك عسفاً لمسخناه مسخاً ".

ويتواصل الاستدراج في ما هو شبيه بالاستدلال، وتمضي المجادلة كأنها الحِجَاج ولكنه حجاج الأديب التواق إلى الفلسفة النَّفور من الإيديولوجيا :

" فإذا كان الأديب هو هذا، فإن أوجب ما تجب حمايته له هي

حريته لأنها شرط قدرته وخلقه، ولأنه لا يستطيع بدونها أن يخدم العنصر الثقافي من القومية العربية الذي هو مهيأ للمشاركة فيه بالطبع. وقد تتفجر قريحته تفجراً حراً تلقائياً بالقصيدة القومية الحماسية أو بالمسرحية أو القصة الممجِّدة للقومية ولعظماء القومية. ولكنه قد تنصَب قريحته على غير ذلك، ويكون منصرفاً بالطبع عن الناحية السياسية أو الدعائية من القومية العربية دون أن يكون خائناً لهذه القومية أو مُظهراً لها عقوقاً. ويكفيه شرفاً في هذه الحال وخدمةً لقوميته أن يكون هو الأديب الذي يجدد سلَم القيم الفنية أو وجهة النظر إلى المشاكل الوجودية فيجدد لي بذلك تعلقي بثقافتي العربية واعتزازي الإنساني بالانتساب إلى القومية القائمة عليها. ولو هو انصرف بي في أدبه عن كل ما يتصل بالقومية العربية من مشاكل فإنه يكفيه شرفاً وخدمة أن يغذي فكري، ويزيد فهمي للوجود وللحياة خصباً ووضوحاً، ويقوّي ذاتيّتي وشخصيّتي الإنسانية، فيعزز امتيازي وامتياز قومي بخصائصنا الفذة التي تحتّم احترامنا كمجموعة إنسانية، وتفرض وجودنا على التاريخ فرضاً ".

أفلم يكن محمود المسعدي قاصداً بخطابه هذا إلى الرد البليغ على حيثيات عامة وإلى الرد كذلك على حيثيات خاصة ؟ ألا يكون الحوار الذي دار بينه وبين طه حسين على مسافةٍ في المكان بين مصر وتونس، وعلى مسافة في الزمان طيلة الأشهر التي كانت يومها قد مضت على امتداد سنة ١٩٥٧ هو الذي أعانه على أن يسوّي خطاباً في حرية الأديب يكاد يتناهى إلى صورة الميثاق، وأنه بذلك يُذكّر بالدرس المنسيّ ويقدّم الوصية للضمير العربي النابض.

إن الذين خاطبهم محمود المسعدي كانوا كثراً، وكان بينهم طه حسين : أفلا يكون قد أراد أن يَرْجع بطه حسين إلى نفسه : إلى صباه

فإلى شبابه يوم كان من الدعاة العتاة لحرية الأديب بلا حدود ؟ أم تُراه أراد أن يزجَ بطه حسين في زاوية الانفصام الظاهر التي تمليه الظروف العابرة ؟ ولِمَ لا يكون متجهاً إليه بشكل مخصوص حين قال من أعلى منبر المؤتمر :

" إنه لا يكفي أن نعتق الأديب من رق المسؤوليات السياسية أو الدعاية لأوضاع اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية معينة لنضمن له حريته الكاملة (...)

لنتجنّبْ توجيهه نحو نوع من الفن أو ضرب من التفكير دون الأنواع والضروب الأخرى. فإنّ أخطر ما يجب أن نخشاه ونحتمي منه هو أن يصير مجتمعنا العربي خاضعاً لهذا النظام الذي لا ينجو فيه من التوجيه والتسيير والمراقبة نشاطٌ سياسي ولا أدب ولا علم ولا فن. هذا النظام الذي يأبى على الفكر والأدب أن ينتهيا في طلبهما للحقيقة وجوسهما عليها إلى نتائج قد لا تلائم أهدافه وأغراضه، ويراها خطراً عليه فيزجر عنها زجراً ألا وهو نظام التسخير الكلّيّ ".

ألا نكون هنا بمشهد حوارٍ خفي صامت هو من ضروب التراسل الإيمائي : إنْ أنت حشرت رواية السد في خانة القَصص الوجودي حشراً، أفتراك تعترض - أيا أيها العميد - على ما هو جوهر الوجودية ونُسْغ نباتها : حرية الإنسان إلى أقاصي الآماد بما يتيح له احتمال أمانة المسؤولية في أقواله وفي أفعاله، في معاشه وفي صنعته، في قناعاته وفي فنونه :

" إنني أرجو أن أكون بما ألححت في بسطه من قضية حرية الأديب قد ساهمت في شرف إظهار هذا المؤتمر في مظهر رجال أدب

صحيح وفكرٍ حقٍّ وثقافةٍ مفتّحة وفنٍّ قيّم حتى يبدو لجميع الملاحظين من الأعداء والأصدقاء أن هويتنا العربية التي حاولنا بيان علاقتها بأدبنا تأبى العسف والإكراه ".

ليس في كلام محمود المسعدي شطط يراه الرائي ولا غمط لحق من الحقوق : في حرية الأديب ضمانة للإبداع، وفي حرية الأديب صمّامُ أمانٍ للجميع : للفرد وللجماعة ثم للمؤسسة الكبرى الحاضنة للفرد وللجماعة.

ولكن هذا الخطاب بحيثياته في الزمان وفي المكان - سنة ١٩٥٧ في مؤتمر أدباء العرب بالقاهرة - كان صوتاً نشازاً بلا خلاف، وأول المُحرجين به مؤلفُ " قادة الفكر " ذاك الذي لم يعرف أديب عربي خلال النصف الأول من القرن العشرين من تبعات الفكر إذا جُمِّحَ ما عرفه هو، ولم يذق أحد مرارة الانتكاس في الرأي ما ذاقه هو يوم حمله الحاملون على أن يعلن نقده الذاتي فاستبدل كتاباً بكتاب فكان كمن أعلن أنه إمام التائبين.

لقد كان طه حسين في محاورته لصاحب " السد " هَنَاتٌ ليست من مقامه لان فيها من اهتزاز المعايير ما ينال من صرامة العقل : فطه حسين صانعُ فكرٍ وصانع لغة، ولقد أجرى قياساً بالظن أفسد به صورة الرمز حين قال : " إن هذا الأديب التونسي قد تثقّف بالأدب العربي كأحسن ما تكون الثقافة، ثم أتم دراسته في فرنسا فأتقن العلم بالأدب الفرنسي كل الإتقان ".

هذه كانت حالَ طه حسين نفسه أكثر مما كانت حالَ محمود المسعدي، فالمثاقفة المزدوجة عند الأوّل قد تحققت بتعاقبٍ زمنيَ :

أزهرية ثم غربية إفرنجية. أما ثقافة الثاني فصادقية : تنهل منذ الطفولة من المعينين وهما يتصاحبان. وأهل الدراية ـ من الخاصة وخاصة الخاصة ـ يعرفون فرق ما بين التحصيل الواحد يتبعه التحصيل اللاحق والتحصيلين المترافقين منذ سن النشأة التربوية الأولى يداخل أحدهما الآخر حتى يتوالجا.

ولكن هذه الهنة ليست جليلة الخطر. أما الذي قد نعجب أنْ فاه به طه حسين فهو استطراده ـ بعد ثنائه على كتاب محمود المسعدي وإقراره بإذعان اللغة العربية لمشيئته ـ قائلاً : " وأخشى أن تكون قد استجابت له أكثر مما ينبغي فأطمعته في نفسها وأغرته أحياناً بأن يشق عليها ويرهقها من أمرها عسراً ".

أفتراه جاداً يتحدث بحديث الحقيقة أم جانحاً إلى المجاز ينافح بمدحٍ كأنه التعريض ويغمز بلمز في رداء القريض !

سيتضح الأمر ويتكشف خطاب طه حسين في لحظة هي أقرب إلى الارتضاض، وهي بغير طه حسين أليق : " وكم كنت أتمنى أن تكون لغة المؤلف أيسر شيئاً مما هي. فهو قد نحتها من صخرة كأنه اشتقها من الجبل الذي تجري عليه القصة. فأضاف عسر اللفظ إلى عسر المعنى وعسر الأسلوب ".

من يصدق أن طه حسين يَحمل اللغةَ محمل الوعاء الجامد، ومن يصدق أنه كبعض المثقفين يقول بأن الفكر قائم ولك أن تسوّي له من لبوس الالفاظ على مقاسات السامعين بحسب الحاجات العارضة دون أن تطرأ عليه زيادة أو يعتوره النقصان !

إن كان طه حسين متحدثاً بخطاب الحقيقة فلا علة لما أتاه إلا أن

تكون لغة محمود المسعدي قد غاظته، وإن كان متحدثاً بحديث المجاز فالتأويل أنه قد فُتِنَ بما قرأ فتنةً عمّته فشملت اللغةَ ولم يُفلت منها عقلُه. عندئذ سيعود إلى موقف طه حسين وثامَه الذاتي لأنـه حَمل السدّ محمل الشعر.

إن محمود المسعدي في أدبنا العربي ظاهرة مبدعة. وظاهرةٌ أخرى - غيرُها تماماً - أن يتعاشر الإجماع عليه والاختلاف على أدبه، ولا سبب لذلك في تقديرنا إلا غياب الوعي بالجسر الواصل بين إيقاع الفكر لديه وإيقاع اللغة.

وما احتجب الإحساس بهذا الإيقاع المزدوج إلا احتجبت معه الفطنة بالجوهر الأليف في ما كتبه محمود المسعدي : تمرّ الأيام ويتكرر الغياب.

ثم ما بالنا نحط الرحال كلّ الرحال عند مضارب السد، وحدّث أبو هريرة قال، ومولد النسيان، وننسى الجديد الجديد مما نسيجُه قَدْ قُدّ مما قدّت منه تلك المضارب : نصوص جمال الغيطاني وصلاح الدين بوجاه وفرج الحوار ورفعت سلام. كلها من ذاك النسيج وحيثما حللْت بين مضاربها قارناً فإنها تأخذ منك أكثر مما تعطيك . وقد سبق لشيخ من شيوخ النقّاد تثقف بالتّراث حتى امتزج به ثم عُني بما بعْدَ التّراث حتى نافسَ الابناءَ أنْ قال : " إن النصوص لا تعطي بعض ما تملك إلا إذا أعطيتها كل ما تملك "[٦]. هي كمستودَع الاستثمار مثل بنوك المال، على قدر إبداعاتك من العلم تكون فوائضك من المعرفة.

إن لكل أديب قضية مع الإبداع وعليه حلها.

ولكن الأديب غير مطالب بحل قضايا الآخرين : قضيتهم مع

اللغة، وقضيتهم مع الإبداع، ثم قضيتهم مع ما في اللغة من إيقاع الفكر وما في الفكر من إيقاعات اللغة.

فإن ألقيت السؤال على محمود المسعدي أجابك :

" اللغة التي أكتب بها كلها رمز لطيف إذ العربية تكره التكرار والتحليل، والإلحاح والتفهيم الثقيل، وهي بالطبع لا تليق إلا بذوي الأفهام الخاطفة وذوي الوجدان الحساس المجرَب المتيقظ. فحيث نجدُ لغةً أخرى تركّب المقدّماتِ على المقدمات وتتدرّج بالقارىء أو السامع في سلّم التحليل العقلي والاستدلال المنطقي حتى تبلغ به النتائج كما يُدرَّج الصبيُّ القاصر عن الخطو بنفسه نجد العربية ترسل الكلام وثباتٍ كوثب الطير العنيد، وتقفز بالقارىء قفزاً، وتطفر به طفراً طاوية من اللفظ كل ما يُستغنَى عنه في تأدية ثنايا المعاني المفهومة "(٧).

هي إذن الطاقة الاختزالية تَحمل بها اللغة فتُغْنيها إغناء وتأخذها إلى ضفاف تباعد بينها وبين الطاقة التصريحية فتسبح وإياها في طاقة إيحائية تُحولُ اللفظ ولوداً.

ربما يكون الأمر في منبعه الأول الصافي علاقة حميمة جمعت محمود المسعدي بلغة الضاد، ولكن الأمر قد استحال على كرّ السنين إلى ضفيرة متلاحمة بين إيقاع اللغة وإيقاع الفكر : أيا كان مجال الفكر، وبأي لغة أبان عنه اللسان.

فعندما نظَمت كلية الطب بتونس ـ في إطار اليوم العالمي للشيخوخة ـ مؤتمراً علمياً انتدبت إليه كبار المختصين في العالم ليتدارسوا القضيا المتصلة بحياة الإنسان وامتدادها طولاً وقصراً، وبالعلم ومدى قدرته على مساعدة الإنسان بفضل مكتسبات علوم الوراثة

التكوينية بدا لها أن تستضيف الأديب محمود المسعدي ليلقي الدرس الافتتاحي، فقدّم باللغة الفرنسية محاضرة حول كينونة الحياة أجال فيها النظر بين حيرة العالم وتأمل الفيلسوف وحلم الشاعر : كلّ يتساءل عن الحياة فيلتقون جميعاً على سؤال الوجود[٨].

وإذا تملّى القارىء النظر في نص المسعدي كما وضعه باللغة الفرنسية وكان له زاد من الصبر على تقريب القرائن أدرك أنّ إيقاع الأداء في اختزاله الإيمائي البعيد وثيق الاتصال بنسق العقل وهو يجرّد المظنونات : بأي لسان أفصح وفي أي منظومة انسلك.

فالتماهي بين الصورة الظنية وصورة الإبلاغ التي تحكي تماثلها في اقتصادٍ لا يظلمها ولا يُدخل على كرامة العقل المتقبل ضيماً، هو ديدن أليف عند محمود المسعدي.

إيقاع اللغة من إيقاع الفكر، وإيقاعه من إيقاعها : يتساقيان ما يقيم منهما الأصلَ دون الفروع. الفكرُ يَهَبُ رسمَه المعماري في أدق الخطوط، واللغة تَجُودُ ببُنى التركيب على قوالبها المختزَلة الدنيا.

وفي تقاطع الفكرة كما هي حصيلة مدلولات، والبنية كما هي ارتصاف بين الدوال، والإيقاع كما هو نسق ينتظم به الخطاب على فواصل نغمية موحية، يتولد النص الذي تتعدد أبوابه وكل باب هو مسلك تأويلي، وجماع المسالك منظومة " هرمينوطيقية " متجددة.

إن النص على يد محمود المسعدي لا يُنتِج دلالته إلا في هذه الضفيرة الثلاثية : اللفظ والمعنى والإيقاع. وكلُّ مَن تأوّل لغة محمود المسعدي على أنها لغة غامضة أو عسيرة أو مُلغِزة فقد ظلم نفسه إذ كشفها أكثر مما ظلم اللغة وصاحب اللغة.

كثيرون هم الذين أحسوا بهذه الضفيرة الثلاثية عن طريق الاستشعار، وفيهم من كان إحساسه بها أكثر جلاء من إحساس الآخرين، ومنهم من توسل بتحليل الأسلوب لاستنباط آلياتها الخفية. لكن الذين كان وعيهم بها وعياً وظيفياً هم بلا شك مَن حملوا أوجاع النص بمكابدة نقله من لغته إلى لغة أخرى.

لقد ترجم عزالدين قلّوز كتاب السد[٩] وكتب مقدمة أبان في مطلعها أن ترجمة أدب محمود المسعدي مغامرة غير مأمونة لأن قوته كامنة في تناسقه، وتناسقه كامن في الوئام القائم بين المضمون والشكل[١٠]. وفي خاتمة المقدمة يعود المترجم مشيراً إلى أن لغة المسعدي تنزاح عن زمنها لتَسابقه أكثر مما تتخلف عنه[١١].

أما جاك بارك الذي كتب توطئة لهذه الترجمة فقد استوقفته لغة محمود المسعدي فتأوّل انفرادها في الصياغة تأوّلاً لا يخلو من حدس رشيق : أنَ المضامين الأدبية التي عالجها السد ذات خلود إنساني لأنها تنفلت من قبضة الزمن، وعلى قدر تحررها من الزمن كان تَحرُّرُ اللغة التي بها صاغها محمود المسعدي[١٢].

ثم يُعرِّج مرة أخرى على طريقة صاحب السد في الكتابة فيشير إلى أنه قد حمل اللغة العربية على صورة تأليفية من النثر الفني الأصيل في أصواته واشتقاقاته وحقنها بدلالات وامضة تذكّر بما فعله الشاعر مالرمي في اللسان الفرنسي[١٣].

وترجم توفيق بكار كتاب مولد النسيان[١٤] وكانت له مع أدب محمود المسعدي مغامرة النقد قبل مغامرة الترجمة، فلما نقل النص من لسان إلى لسان ـ وهو العارف بنواصي التأويل ـ أفاض على شعرية

المسعدي أدبية من عنده تكاد أن تحكيها بعد أن تحكي عنها. فكان وهو يترجم كمن يحمل اللغة الفرنسية على أن تَمْتَتِحَ دوماً من ذخائر الإيحاء الثاوية وراء بنية اللغة لأنه عليم بتعدد الأبعاد التي يَسيح في أرجائها كلام محمود المسعدي.

كان الناقد توفيق فكار وهو يترجم كما كان وهو يكتب مقدمة " حدث أبو هريرة قال... " في عيون المعاصرة[١٥].

كان بحس الباحث المتشبع بروح الأدب والصانع لشعرية الخطاب النقدي يجوس تخوم المعنى على مراكب الألفاظ فيستشعر ضفيرة البناء استشعاراً : " فكما بعث المسعدي أبا هريرة اسماً ومعنى في أعماق الماضي كذلك بعثه شكلاً وأسلوباً في تناسق فنّيَ متين ". لذلك جاء البناء القصصي " وحداتٍ متقطَعة تتداعى معنوياً أكثر مما تتلاحم زمانياً " وقد " ركَب تلك الوحدات عروضياً بين طوال وقصار كالأسباب والأوتاد في التفعيلة الخليلية (...) فكأنَ القصة كلها بيت من الشعر يوقَعه بحر مستنبط من روح العصر "[١٦].

وفي إشارة عابرة يُبين توفيق بكار عن ومضة لعلها الإضاءة الوافدة من خبايا الحس النقدي فيصوغها صوغاً غائماً : " هذا ما فعله المسعدي بالشكل وفعل مثله بالأسلوب، تلقَى عن كبار الناثرين القدامى لغتهم الأثيلة فعدل بها عن موضعها وولَدها كلاماً فهي تتحرك في النص مشحونة بمادة الفكر الحديث ومُثقلة في الوقت نفسه بتالد معانيها، قديمة جديدة "[١٧].

ويطوف الناقد باللغة مفتشاً عن مقبض يمسك به : فعبارة المؤلف كلها إشارات لا تكلمنا بالمعنى بل بمعاني المعنى " إذ هو " ملتزم

للرمز اجتهاداً " كما يقول، وحريص على أن " يجعل الجملة حبلى "[١٨].

لقد استشعر توفيق بكار بحسه النقدي المرهف أخص خصائص الضفيرة الإبداعية عند محمود المسعدي، وقد سبق للأستاذ محجوب بن ميلاد أن استشعر بحدسه الفلسفي هذا التراكب المتفرد منذ قدّم للقارىء العربي رواية السدّ سنة ١٩٥٥ :

" إن أول ما يلفت النظر من هذا " السد " لغته والحرية المطلقة التي يتنفسها الفكر في فصوله على اختلافها : هما أمران مستقلان في نظر من اعتادوا أن يقسموا الأدب إلى أدب لفظ وأدب معنى، ولكنهما أمر واحد في نظر الأديب الأصيل الذي أَلِفَ أن يصارع اللفظ إلى أن يصرعه ويخضعه إلى ما يريد من أداء شوارد المعاني ودقائق الإحساس الحي النابض...

تطالع " السد " فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة العربية المتينة التي تذكّرك بأروع عصور العربية وأفصح أساليبها، تذكرك بلغة الأصبهاني في أغانيه ولغة التوحيدي في مقابساته. وهي مع ذلك لغة فريدة في أدبنا العربي قديمه وحديثه، هي لغةُ فاتحٍ من الفاتحين في الأدب ممن تراهم جديرينَ بمجدِ تجديد نظرة الأدباء إلى شؤون الفن وأساليب البلاغة.

هي لغة المسعدي "[١٩].

ثم يتابع الأستاذ محجوب بن ميلاد متسلحاً بمهجة الفيلسوف، مستدرجاً آليات العقل الخالص، متوسلاً بما بين الشعر والفلسفة من عريق الأنساب، فيُعثره الاستشعار على منارة فسيحة الخيال رقيقة العلم يستلذها الحس الأدبي بلذة النص ويحار لها اللغوي بقلق الوصف :

" تنظر في أخص خصائص هذه اللغة فتجد أولاً ما يمكن لي أن أسميه " اقتصادها " أو " زهدها ". فما من عبارة إلا ولها معناها الأصيل. فلا زخرف كاذب ولا حشو ولا كلمة تردَّد الأخرى : وظيفتها في الجملة كوظيفة مقاطع الشعر أو تفعيلاته إن أردت إدخال أي تغيير على ترتيبها اختل الوزن وانتفى النغم.

في هذا سحرُ تلك اللغة وسرُّ عظيمِ مفعولها في النفوس : هي لغةُ الرمز (...)

فكأنَّ اللفظ - رغم جماله الفني - لم يُقصد لحدّ ذاته، بل لغرضٍ آخر أسمى وألطف جوهراً (...)

هو أداة الوصل بين المنظور وغير المنظور...

وفي هذا سرُّ ذلك الرواء الشعري الخالص الذي يمتاز به أسلوب المسعدي "[٢٠].

هو الإجماع إذن على أن شيئاً ما قد أحدثه محمود المسعدي في صيغ الكتابة بلغة العرب، مغارزَ حفرها على جسد الضاد، وهو عند النابهين شيء غير يسير لأنه من اللغة ولكنه نافذ إلى ما وراء اللغة.

هذا الإحساس الغامض إذن هو الذي نسائل أنفسنا فيه مساءلة تتخطى حقول الأدب حيث مَزارع لذة النص ومجاني ثمارها عسى أن نلج من نوافذ العلم اللغوي في تجرده المعرفي إلى بؤرة الفعل الأدبي بذاته.

إننا على يقين بأن حديث النقاد عن لغة محمود المسعدي هو التفاف لحديثهم عن أدبه وعن مضمون أدبه سواء أكان ذلك منهم بوعي صريح أو بحس غامض. وليس أدل على ذلك من أن كبار النقاد

ما تحدثوا عن المكوّن الفني في أدب المسعدي إلا انجذبوا فخالط شيء منه شيئاً من لغتهم وهم يكتبون عنه. ما كان ذلك من كبارهم محاكاة ولا بحثاً عن الأمثل، وإنما هم كادّون في نحت الأنموذج الذي تَمَّحِي فيه الفواصل بين البنية الدالة والبنية المدلول عليها.

غير أن تجربة محمود المسعدي قد تفردت بما أدخل بعض الحيرة على النفوس الناقدة. ولقد نهتم بأدب المسعدي فنقول فيه قولاً، أو قد ترانا نهتم به فنقول في لغته متوسلين به إليها، ولكن الذي رأيناه ونراه هو أن انبثاق الجمالية في أدب المسعدي مورده من طبقة أخرى هي بنية نظمية ثانية تُداخِل البنية التركيبية النحوية، هي تلك الضفيرة الثلاثية :

أنّ الدوال تتجافى في أدائها عن كل فائض إطنابي.

وأن المدلولات التي ترتسم من وراء البنية الأدائية ترتصف في اختزال يمنعك من إجراء البدائل الشارحة.

وأن انسياب الخطاب يترتب على مفاصل متوازنة تسوّي هي بذاتها بنية نغمية لا تخالطها البنية النحوية ولا البنية النظمية.

فالحديث عن لغة المسعدي بذاك اليسر المألوف إجحاف بأدبه وإبداعه.

والحديث عن أدب المسعدي بادعاء الحديث عن أسلوبه ابتسار لأجلى ما فيه من تأمل واكتناز.

وبعد كل هذا وذاك لا نرى وجهاً لإقامة الفصل بين بنية دالة وبنية مدلول عليها مادام الكاتب ينسج - بوعي وبإصرار - ضفائر التعبير على مقاساتٍ من الفكر تطابقها مقاسات من المقاطع الصوتية المتناظرة.

لكأننا لو سألنا الآلة وهي تختزن مكونات الخطاب كما تَشَكّل في أدق عناصره وفي أخفى ذرّاته لأجابت بأن اللفظ إذا تَبَدل تَبَدل الفكر، وأن اللفظ إذا تغيّر موقعه تغيّر معه الفكر، وأن المَفصل النغمي إذا ارتجَ في نبرته أو عُدِلَ به عن موضعه انزاح كذلك الفكر عن سَمْتِه انزياحاً بالضرورة.

ليس الأمر إذن جمالاً في اللغة، وليس فناً في الألفاظ، وليس هو بعد كل ذلك " أسلوباً " بالمعنى الذي يجري على ألسنة الناس من عامتهم وكثير من خاصتهم. إنما هو المعاني تستوي على قدودها، وهو تصوّر قطعي لتلك المعاني في ذواتها بحسم وصرامة : إذا قلتَ سمعتَ لم تقل أنصتَّ ولم تقل أصغيتَ، وإذا قلت بليغٌ لم تقل فصيحٌ، وإذا قلتَ حَدَّثَ قالَ لم تقل حَدّثَ فقال.

بنيةُ الدوال وبنية المدلولات حقيقة قائمة.

والفصل بينهما كالجمع بينهما حقيقةٌ هي الأخرى قائمة.

أما أن يصبح اقتران البنية الدالة في الخطاب بالبنية المدلول عليها مشروطاً بموازين الإيقاع كما تقوم عليها مفاصل الكلام فذاك هو الشيء الجديد، وذاك هو الإبداع المنفرد، وذاك هو الذي يظن الناس أنه الأسلوب بينما هو فوق الأسلوب لأنه بنية نظمية " فوقَ ـ المقطعية " كما قد نتجرأ عليها بالقول.

هو الإيقاع.

وليس بِدعاً ولا جزافاً، وليس اتفاقاً أو مصادفة، أن يحمل محمود المسعدي همـوم الإيقاع وَهَوَاجِسَهُ منذ وقت مبكر لاح له فيه أن اللغة محكومة بشيء آخر : غير الألفاظ، وغير المعاني، وغير وقوع الالفاظ على المعاني، ووقوع المعاني على المقاصد.

الإيقاع في معناه العروضي وفي تحقّقه الشعري ليس إلا صورة من نسقٍ قائم في اللغة موجودٍ لديها بالقوة، ومحمود المسعدي أقدر الواعين على إدراكه ثم أقدر المحقّقين لإنجاز ولادته في حيز الفعل.

في الكلام إيقاع وهو في اللغة العربية نُسغها ورُواؤها. هو في الكلام حلية وهو على لسان محمود المسعدي جسد للمعنى، هو الحقيقة وليس المجاز.

اللغة مِعمار، والمعنى فيه فضاؤه المسكون، ومواد البناء أسلوبه الذي حيك عليه، والإيقاع هو المعدن الحديد الذي به تتمازج أخلاطه فتشتد وتقوى حتى تتسلّح ويقوم بها البناء.

وأقوى الإيقاعات ما خفي منها.

للشعر إيقاع هو عروضه وموازينه.

وللسجع إيقاع هو فواصله واعتدالات جوانحه.

وللكتابة كما يخطّها محمود المسعدي إيقاع لا تجلّيه القوافي والأسجاع وإنما يحققه التماثل الذي يجعل البنية الدالة قالباً للبنية المدلول عليها بلا فائض وبلا مراوحة، وبينهما الإيقاع الذي يتجافى عن الحلي لأنه هو المضمون المتصوَّر المُفضَى به ولا غير. تقوله أوْ لا تقوله. تدركه أو لا تدركه. هو الكسر الجبري الذي لا يقبل الاختزال سمّوْه الأصمّ فحرمونا استعارته.

ليس اتفاقاً أن يعكف محمود المسعدي منذ نصف قرن على دراسة الإيقاع، ولئن اختار له السجع مجالاً ومقامات الهمذاني حقلاً للاختبار فإنه من وراء ذلك يصدر عن حدس بأن الكلام ضفيرة تتثلّث

ولا تتثنّى : هي الجوهر والصورة، والهيولى الجامعة. وفي ذلك سر من أسرار فن الكلام.

يقف محمود المسعدي على همسة يهمس بها بول فاليري حين " كتب صفحات قيمة ميز فيها بين نوعين من النثر : النثر الذي وظيفته هي أساساً إبلاغ المعاني إلى ذهن السامع أو القارىء دون العناية بشيء آخر والذي ينحصر همّ كاتبه في اختيار الألفاظ والتراكيب النحوية للتعبير عن المعنى دون اعتبارٍ لنسق أصواتها. ولغة هذا الصنف الأول من النثر هي لغة المعاني والمنطق الذي يكون مدلول الجملة فيها مستقلاً عن إيقاعها، ونظامُها الصوتي داخلاً في عموم النظام الصوتي دون امتياز. وذلك هو النثر العادي الذي تجيء عليه عامة كتب العلم مثلاً. أما النوع الثاني من النثر فهو النثر الفني الذي فيه عناية باختيار أحسن التراكيب النحوية وبتنسيق أصوات الكلمات فيها أحسن تنسيق إيقاعي موسيقي ملائم لجنس موضوعه ومعانيه "(٢١).

ويطمئنّ بعد البحث والعناء إلى أن مغامرته كانت مأمونة بفيض حدسه الذي هو حدس صانع اللغة وحدس كاشف اللغة :

" من الجلي أن النتائج العامة التي تستخلص من هذا الباب الطويل تتجاوز إلى حد بعيد مسألة العلاقة بين الموازنة وإيقاع المدى. بل لعلها تتجاوز حتى السجع نفسه كنوع ممتاز من النثر إلى موضوع أوسع وأعم هو موضوع العنصر الكمي ودوره في بنية اللغة العربية وإيقاعها. ولكن استطرادنا في هذه المجالات كان لا مناص منه لتحليل إيقاع المدى في السجع وتقييمه تقييماً صحيحاً. وقد أتاح لنا في الأثناء تحديدَ ما بين الوزن والمدى من علاقة ولِمَا للمقاطع الطويلة المنفتحة والمقاطع الطويلة المنغلقة من قيم تعبيرية مختلفة، ومكّننا من أن نعطي

للسجع منزلة معينة ضمن مختلف الأشكال الموسومة بالإيقاع في العربية، زيادة على إلقاء مجموع هذا البحث بعضَ الأضواء الجديدة على عناصر الإيقاع في العربية وخاصة منها إيقاع المدى وخصائصه"[٢٢].

لئن جاز الحديث عن المغامرة فهي مغامرة الباحث أن يستنبط من اللغة الفنية منظومتها الإيقاعية :

تكلم العرب ثم انبرى منهم من استنبط من العربية نظامها الصوتي ونظامها الصرفي ونظامها النحوي.

وقال شعراء العرب شعراً ثم جاء من اشتق من أشعارهم نظامه العروضي.

فلم لا يكون للغة ـ بنفس المبدأ الكلي ـ نظام إيقاعي يتجلّى في السجع كما يتجلى في غير السجع، وتكون أدبية الكلام بحسب غزارته في الوجود، وكثافته في الحضور، وتواتره في الارتصاف.

ذاك هو المشروع الكبير : استنباط آليات الإيقاع كما يستوي عليها النثر الفني في لغة العرب.

الآليات بما هي أصول وبما هي نظام : "وهذا ما يؤدي إلى القول في النهاية بأن الإيقاع له في العربية أصول وقواعد ومقومات واحدة، وإنما باختلاف صور تطبيقها تختلف ظواهره ومظاهره شعراً وسجعاً ومزدوجاً، وبسوء تطبيقها يختل قوامه درجة فدرجة، وبغيابها تماما ينعدم الإيقاع كلياً ويتنزّل الكلام إلى درجة القول الخالي من كل صنعة وكل سمة فنية "[٢٣].

هو إذن مشروع يرمي إلى استنباط آجرومية الإيقاع في اللغة العربية عامة، هو المصادرة على وجود غراماتولوجيا إيقاعية في نثرها الفني.

ولو لم يكن لهذا البحث من فضل إلا المصادرة علـى أن فـي اللغـة نظاماً إيقاعياً خفياً يصنع فيها صنعه ويصنع صنعـه فـي مـن يتلقاهـا لكـان يكفيه ذلك جزاء واستثماراً.

إن الذي به نتأول " إيقاع اللغة " عند محمود المسعدي هو في حد ذاتـه صـورة مثلـى للانصهـار القـائم بيـن بواعـث الكتابـة باللغـة وحوافــز التفكير فيها.

ولعل الأمر أبعد مدى مما يفوه به صاحبه : هو هاجم بفكره عليـه في رحاب الأدب والفن وجميل الأقـوال ولكنـه فـي تصـاقب الفكـر والعبـارة والإيقاع مبدأ كلي يتخطى الفن إلى الأداء مطلقاً.

هناك الخطاب الإبداعي وهو الأدب، والأمر فيـه جلـي واضـح عنـد المسعدي.

وهناك الخطاب الواصف وهو النقد وليس الأمر فيــه أقـل وضوحـاً عندنـا ونحـن نقلّب النظر فـي الـذي كتبـه المسـعدي، وخـذ لـك شـاهداً أو شاهدين مما كتبه عن أبي العتاهية كما يراه أبو الفرج الاصفهاني(٢٤)، هذا البحث الذي استهله ثم ختمه بعبارة مسـبوكة شـاعت عنـه وذهبـت مذهـب الأمثـال ثم راجـت فحكاهـا النـاقلون وأنزلوهـا فــي غـير مضاربهـا حتــى استفرغوا رحيقها : " الأدب مأساة أو لا يكون " ثم جاء الناس إلـى قالبهـا النحوي فركّبوا عليـه مـا شـاء لهـم كـلَّ سـياق فغدت صيغـة مسكوكة لأي خاطرة.

وهناك خطاب العلم والبحث، والأمـر هـو هـو كمـا نـراه، ولـك فـي حديث محمود المسعدي عن " مشكلة المعرفة عند الغزالي " خير الأدلة(٢٥).

ولكن هناك الخطاب النقدي الذي موضوعه الأدب وموضوعه النقد وموضوعه حظ الأدب من اللغة ومن الإيقاع : قمة الارتقاء بعد قمة التوالج، ولنا فيه شاهد وعنه دليل : حديث محمود المسعدي عن الأدب الذي منه أدبك الصغير ومنه أدبك الكبير ومنه الأدب المنسوب إلى الحمامة المغرّدة ثم " منه أدب الهوانيين الذي به ينطق شعراءُ أفندتُهم من هواء، وبه يطنّ طبل كل عبارة محفوظة، وينقر وتر كل لفظة موروثة، ويصلّ جرس كل كلمة مأثورة، وتعلو جعجعة كل رواية، وبه تنتفخ الصدور، وتصلصل الأبواق، وترقص القرود، ألفاظ في ألفاظ، ورواية في غير دراية، ولغو قصير المعنى (...)

ومنه أدب اللفظيين الذي فيه يتراكب الكلام ويتداغم، وفيه يَغَصُّ المتكلم باللفظة تختنق في الحلق والحرف يتعطل به اللسان، وفيه يشتبه العيّ بالإعجاز ويلتبس العجز بالإبداع، وفي خضمّه ينوب الفراغ عن المعنى، والنية عن القدرة و " أنا " المكنونُ عن الكيان الفعّال، ليُظَنَّ أن الغموض عمق والإبهامَ خصب والظلامَ بيان "(٢٦).

لقد انغرس حسن الإيقاع باكراً في نفس الأديب محمود المسعدي، وهو إذ يستدعي اليوم الذاكرة الأولى يميط اللثام عن المنابع الصافية فيما يشبه الحفر في مناهل البدايات.

لم يكتب محمود المسعدي سيرة ذاتية، ولم يدوّن مذكَراتٍ، ولا خَطَّ لنا سيرة شعرية أو إبداعية، ولكنه إذا سئل أجاب :(٢٧)

" لا حرج في أن أذْكر بأني نشأت في كتّاب القرية على يد مؤدب كان رجلاً أعمى كفيفاً وأني عشت مدة خمس سنوات في جو الكتّاب (...)

كل ما أثّرَ فيَّ من ذلك العهد شيء يصعب تحليله علمياً إذ هو يرجع بنا إلى عالم الأثر الوجداني أو العاطفي أو اللاعقلي، ذلك العهد الذي تأثرت فيه بأداء القرآن وتراتيل القرآن، كنت أردّده، أقرأ ما تعلمته من القرآن على نحوٍ من الترتيب لا أعرف أنني كلما حفظت شيئاً من القرآن وكلما استحضرت شيئاً من القرآن كان موقّعاً في أذني وفي ذهني حسب إيقاعات هي إيقاعات القرآن.

ما كان محمود المسعدي استثناء بين المبدعين من الشعراء والناثرين، وليس منا ببعيد ما قدمه الشاعر فاروق شوشة في " عذابات العمر الجميل " إذ يقول :

" وقد أتيحت لي خلال العامين اللذين قضيتهما في كتّاب القرية أحْفَظُ القرآنَ وأجوّده تجربةٌ دينية ولغوية، أما التجربة الدينية فقد طغت عليها مشاعر الخوف والرهبة (...) وأما التجربة اللغوية فتمثلت في ذلك التدريب الصوتي والمران الذي مارسته، دون أن أدري، مع مخارج الأصوات والحروف، والمد، وقواعد التجويد، وأنواع النبر والوقف، وتدريب جهازي الصوتي على النطق السليم المبين (...)

لقد بدأت أذناي منذ وقت مبكر تستوعبان فكرة " الجرس " وتلتقطان أصداءها وأبعادها من خلال عديد الآيات (...) هذا الحنان وتلك الرحمة وذلك الرضا وهذا الشَجَى تتسرب كلها في النفس وتَلْمس الوجدان من خلال النظم اللطيف العبارة، الرقيق اللفظ ، ومن خلال هذه التراتيل السارية في التعبير، المتناغمة الحركات، الوئيدة الخطوات، الرقيقة الأصداء، الشجية الإيقاع (...) ولا بد أن أصداء هذه التأثيرات القرآنية في نفسي ماتزال حية تصاحبني حتى اليوم "(٢٨).

اليوم نفهم فهماً جديداً مغزى الإهداء الذي خطه محمود المسعدي على فاتحة كتابه " حدث أو هريرة قال... " :

" إلى أبي، رحمه الله، الذي رتلتُ معه صِبَايَ على تراتيل القرآن وترجيع الحديث مما لم أكن أفهمه طفلاً ولكني صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن الحياة ".

وليذهبَ الشارح كلَّ مذهب مع كل لفظ وعند كل صورة، وليقفَ ما شاء له الوقوف مع كل مجاز وأي استعارة، وكلِّ تشبيه وأي كناية. أما نحن فالمبتدأ والمطاف هما الإيقاع : بصريح اللفظ وبخالص الحس.

إننا لنزعم أن مفهوم الإيقاع ـ في تصوره الخفي وفي أغواره الكامنة ـ هو اليوم هدية غالية يَجُودُ بها محمود المسعدي الأديب، والناقد، والمتأمل في منزلة الإنسان وفلسفة الوجود.

إن الإيقاع هو ـ بين أيدينا الآن ـ مفتاح يعيننا على المضي قدماً في كشف أسرار الإبداع لأنه إنارة ضوئية غزيرة الإشعاع تؤازرنا في تفسير آليات الكتابة الفنية.

ولا ننفكَ نصرّ ـ ونحن نقرأ ونعيد ثم نكرر ـ على أن أدب محمود المسعدي مُقام على ضفيرة مثلَثة إذ لا يكفي فيه الحديث عن اللغة والمضمون :

عندما يقول " حدّث أبو هريرة قال " فالنقاد في معظم الأحيان مُعنيون بفعل (حدّث) ومعنيون بشخصية أبي هريرة، وقد يكون بينهم من هو معنيَ بهذه الطريقة غير المألوفة في تحديد عناوين المؤلفات الإبداعية. وليس غريباً أن توحي صيغة العنوان بمدخل طريف لصنف رابع من النقاد فيتوسلون بها إلى البحث في فنون السرد وآلياته بين الخبر والقصص عند أديبنا.

ولكنّ شيئاً آخر يستوقفنا نحن فنحاول أن نجلبه قبل غيره وبعد غيره تحت عدسة المجهر الكاشف :

ماذا في " حدث أبو هريرة قال " وكان يضيع لو جاءت العبارة على صيغة (حدث أبو هريرة فقال) والحال أنها ما كانت تقلّ عن أختها فصاحة وجزالة !

المسافة التي بين (حدّث فقال) و (حدّث قال) هي المادة الخام التي تهمّ البحثَ المجهريّ في أدق شقائقه. هي تلك الفروق " المكروسكوبية " التي منها ينبثق التفسير الأكبر لشؤون اللغة : هل هو فقط تجاوزٌ للربط ؟ وهل هو مجرد مراوحة بين تركيب العطف وتركيب الاستئناف ؟ وهل يكون أسلوب الفصل إدراجاً للحال على معنى المفعول لأجله ؟

من وراء كل ذلك تُطلّ علينا عدسةُ الإيقاع : في (حدّث قال) غيرُ ما في (حدّث فقال) ولك أن تفكك كلتا العبارتين إلى مقاطعها القصيرة والطويلة، ولك أن تناظِر، ثم لك أن تسلّم بالأمر تسليماً، ولا عليك أن تقف على الحركة أو تقف على المقطع الطويل المُشبَع.

هو هذا الذي نروم.

وهو الذي نعنيه عندما نذهب إلى أن البحث المستقبلي مطالب بالغوص على مكاشفة التحليل المتكامل عن طريق تفسير تفكيكي لبنية اللغة الاختزالية التي ابتكرها محمود المسعدي.

لقد وقفت آليات التحليل الأسلوبي عند حد إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، أي عند استثمار التناظر الحاصل بين جدول الوحدات الدالة وجدول الانتظام. ولكنّ خصوصية الكتابة عند محمود

المسعدي إذا صاهرنا بينها وبين نظريته في الإيقاع أوحت إلينا بمشروع تفسيريَ جديد يربط الأداء الدلالي بأنساق التركيب، ويجمع آليات التعبير إلى آليات الاختزال، ثم يكشف ما احتجب من علاقة بين حيثيات الإدراك وأدوات التأويل.

ومنطق الفرضيَة المنهجية أنَ كتابة محمود المسعدي تتناضد فيها بُنىً ثلاث : بنية دالة، وبنية مدلول عليها، وبنيةٌ ما فوقَ النَّظمِ، أو لنقل هي البنية " فوق - المقطعيَة ". ومِنْ تقاطع هذه بالبنيتَين الأوليين يتولَد الإيقاع.

تلك نواة مشروع تفسيريَ يشخَص الظواهر بأدوات مجهرية عالمة وسيُفضي قطعا - إذا ما حَسُنَ تصوّره وسلِمَ إنجازه - إلى تحليل المسافات القائمة بين البنى السطحية والبنى العميقة في كل جملة أدائية من جمل محمود المسعدي، وعندها سنكتشف على وجه الدقَة شبكة المنظومات المحدَدة لآليات التأويل.

ذلك أننا أمام تجربة على غاية من الخصوصية : تفرّدت بابتكار إبداعي لم يكن سهلاً أن ينفذ إلى أسراره النقَاد. فبعضهم طاف به طوافاً. وبعضهم توسّل إليه بالمجاز يحكي به عنه. ومن القادرين من إذا تحدّث عنه حاكاه حتى لَبوسعنا أن نتحدث عن أصداء خطاب المسعدي في الخطاب النقدي الذي كتبه النقاد عن أدب المسعدي.

هي ظاهرة أخرى : ظاهرة الإسقاط الفني الذي يدفع بالكلام إلى أن يتساقى فيه الموضوع والمحمول كؤوسَ الشعرية تتقاطر ندىً.

ذلك أن الكتابة عند محمود المسعدي طافحة بالشعرية تكاد تلك تلازم هذه على قدر ما هذه تستدعي تلك استدعاء.

لقد سبق أن رأينا كيف أن الأستاذ محجوب بن ميلاد بفكره الفلسفي الأصيل وبحسه الأدبي الوافد عليه من ثقافة غنية بالأدب وبالتراث وبالفلسفة ـ الإسلامية منها وغير الإسلامية ـ قد عزا القيمة الفنية لرواية السد وهو يقدّمها إلى القارىء منذ ظهورها أوّل مرة إلى ما فيها من مهجة شعرية بالغة.

ورأينا أن عميد الأدب العربي طه حسين قد كان واضح الحكم شديد الحسم إذ قطع بأن السد رواية تمثيلية رمزية جاءت على صياغة الشعر لئن لم يكن كله منظوماً فبعضه من النظم وسائره من الشعر كما فهمه جيل من الشعراء الفرنسيين المجدّدين.

ثم رأينا الأستاذ توفيق بكار ـ وهو الناقد العليم بأوجه الحداثة الإبداعية النقدية ـ كيف يحلل مكونات الشعرية المستأثِرة بأدب محمود المسعدي ونهجه في الكتابة انطلاقاً من دراسته كتاب " حدّث أبو هريرة قال... ".

إننا هنا بحضرة شيء جديد.

اليوم يثار إشكال يتجاوز حدود الجنس الأدبي ويشمل القضايا الإبداعية أنّى كان مأتاها على الصعيد الإنساني :

هل أن عهد الشعر قد ولّى ؟

وهل دخلت الإنسانية عصر الرواية دخولاً لا نكوص بعده ؟

وهل بقيت آمالٌ في أن يتعايش الشعر والرواية في عصرِ ثقافة الصورة ؟

ليس سياقنا هذا متيحاً للإفاضة ولا المقامُ سامحاً باستيعاب السّؤال في كل امتداداته، ولكنَ تجربة الكتابة عند محمود المسعدي بثرائها وخصوصيّتها تحضنا حضاً على التفكير في آليّة بحثيّة جديدة قد تُعِينُ على تشخيص جانبٍ من الجدل حول الرواية والشعر.

وفي البدء ننطلق من وجهةٍ محدَّدة فيها التسليم وفيها المصادرة وغير غريب عنها جدل الاستدلال : أنَّ ما ينساق عليه كثير من المنظِّرين في باب المقارنة بين الرواية والشعر وخاصة في باب البحث عن قولٍ حاسم إنْ كنا الآن في عصر الرواية أم في زمن الشعر لهو مبنيّ على خطإ جوهري، وربما على سوءِ تفاهمٍ ثقافي إن لم نقل على التباسٍ فكريّ خطير.

إن الشعر في جوهره ـ كما يتراءى لنا ـ هو عبارة عن إبداع لغويّ يتوسّل بالخيال، أما الرواية فهي إبداع تخييليّ يتوسّل باللغة.

هذه حقيقة.

لا يغفل الناس عنها إلا تعقّد عليهم الأمر حتى ولو كانوا من مَهَرة النقاد أو خاصّة المبدعين، وما لم تتبصّر بهذه الخصيصة من خصائص الإبداع الأدبي فسنظل نجلد المعرفة جلداً ونسوم العلم بخساً، وسنظل نحن أبناءَ حضارة الشعر وثقافة البيان ومرجعية الإعجاز نَجلد التاريخ جَلْداً.

إن إبداعيّة الشعر هي إبداعيّة الدوال المُخيلة.

وإن إبداعية الرواية هي إبداعية المدلولات المخيّلة.

في الشعر تَتَضايف الدوال بتضايف البنى التركيبية.

وفي الرواية تتضايف المدلولات بتضايف أنساق الدلالة.

الشعر يجيز لك نسيان معناه ولا يغفر لك نسيان لفظه، والرواية تحاسبك على الصور التي شَخَّصَتها لك فأقامتها في ذهنك مقام الوقائع كما لو أنها عالم حقيقيٌّ مكتفٍ بنفسه.

هنا - وهنا على وجه التحديد - يقفز إلى ذهننا جميعاً أدب محمود المسعدي :

هل نراه من الضرب الأول !

أم هل ترى يَصدق عليه الضرب الثاني !

هو بلا جدل ولا خلاف شيء يتطابق عليه هذا وذاك، هو خطاب تَرَكَّبَ على إيبستيميةٍ مزدوجة :

الأنساق واللغة من خلال حضور اللغة.

ثم الأنساق واللغة من خلال غياب اللغة.

لو جاز لنا أن نرتِّب ما قدمناه ترتيباً يجعله إطاراً مرجعياً لدراسة الكتابة عند المسعدي وضممناه إلى ما أسفلناه من مشروع تفسيري يستخدم جهاز البنى العميقة والبنى السطحية ويستعمل آليات التأويل لأمكننا الجزم بأن الإيقاع هو مفتاح المَغالق وبأنه سرّ الأسرار في تجلية المحتجب.

فلو اتجه البحث هذه الوجهة وانتحى من المناهج ذلك المنحى

فسنحصل على ثمار علمية في مجال النقد الأدبي يكون للّسانيات فيها بعض الفضل. ويومها سنقول : هذه هي غراماتولوجيا الكتابة عند محمود المسعدي، وهذه هي مصفوفتها الهرمينوطيقية، أو سنقول ـ درءاً للذرائع وإيثاراً للسلامة ـ هذه آجرومية الفن الأدبي عند أديبنا وهذا علم تأويله.

الهوامش

(١) محمود المسعدي : الإيقاع في السجع العربي ـ محاولة تحليل وتحديد، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس ١٩٩٦. وهو ترجمة للكتاب الذي أصدره الناشر نفسه سنة ١٩٨١ والذي يعود الى رسالة جامعية أعدها المؤلف في جامعة الصربون بإشراف المستشرق رجيس بلاشير واجيزت للمناقشة في مارس ١٩٥٧، ويذكر الأستاذ محمود المسعدي (ص ٢٠٠) أن اهتمامه بالإيقاع يعود إلى فترة دراسته (١٩٣٣ ـ ١٩٣٦) منذ تلقى عن المستشرق ستانسلاس جويار دروساً في العروض.

راجع : ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦

(٢) المتخصص في الكتابة عن محمود المسعدي وعن ادبه هو الدكتور محمود طرشونة، كما حرص على تزويد النقاد بالمتابعة التوثيقية الدقيقة. راجع له :

ا ـ الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، تونس، ط ٣، ١٩٨٥

ب مباحث في الأدب التونسي المعاصر، تونس، ١٩٨٩

(٣) سلسلة حلقات أسبوعية بثتها التلفزة التونسية في قناتها السابعة ابتداء من ١٧ جانفي ١٩٩٧

(٤) محمود المسعدي : السد، شركة النشر لشمال إفريقيا، حملت الصفحة الداخلية اضافة دققت العنوان بعبارة " رواية في ثمانية مناظر " اشتمل الكتاب على مقدمة أولى كتبها الأستاذ محجوب بن ميلاد وعلى مقدمة ثانية كتبها الأستاذ الشاذلي القليبي. وصدرت الطبعة الثانية عن الدار التونسية للنشر سنة ١٩٧٤، ألحقت بنص " السد " المقدمتان، وأضيف مقال الدكتور طه حسين (ص ٢١١ ـ ٢٢٨) وتعليق المؤلف عليه (ص ٢٤٧ ـ ٢٧٢) وتعقيب طه حسين على الرد (ص ٢٢٩ ـ ٢٤٦).

(٥) محمود المسعدي : تاصيلا لكيان، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس، ١٩٧٣. وهو مصنف ضمّ مقالات ومحاضرات وافتتاحيات وترجمات، من بينها البحث المقدّم إلى مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في دورتها الثالثة بالقاهرة بين ٩ و١٥ ديسمبر ١٩٥٧، ص ٥٣ ـ ٦١.

(٦) مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧، ص ١٢.

(٧) تأصيلا لكيان، ص ٤٠، والشاهد مقتبس من حديث تحدث به محمود المسعدي إلى مجلة " الندوة " ونشرته في شهر فيفري ١٩٥٦ (ع ٢، س ٤) وكتاب السد يومها طبع ولم يوزع بعد.

(٨) انعقد المؤتمر بتاريخ ٩ ديسمبر ١٩٨٣، تولت الباحثة حسناء الطرابلسي بوزويتة ترجمة النص إلى اللغة العربية تحت عنوان " ما الحياة ؟ " (حوليات الجامعة التونسية ع ٣١، س ١٩٩٠، ص ١٣٥ ـ ١٤٧) ثم نشرت مجلة " المدار " الصادرة عن مدينة العلوم بتونس ترجمة أخرى لم تذكر من أنجزها ولم يقع الإشارة فيها إلى الترجمة السابقة (ع ٤ ـ ٥، س ١٩٩٥، ص ٤٢ ـ ٥٤) وصدرت في جريدة لابريس بتاريخ ١٨ فيفري ١٩٩٤ مقتطفات من المحاضرة تحت عنوان " الجنة والحي "

(٩) ط ١ ، منشورات نعمان، كندا، ١٩٨١.

ط ٢، أركنتارا، مطبوعات اليونسكو، باريس ١٩٩٤.★

(١٠) المرجع : ص ١٣.

(١١) المرجع : ص ٢٩

(١٢) المرجع : ص ١٠.

(١٣) المرجع، ص ١١.

(١٤) محمود المسعدي : مولد النسيان، الدار التونسية للنشر، تونس، ط ٣ :١٩٨٦★★

(١٥) محمود المسعدي : حدث أبو هريرة قال، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب، تونس، ١٩٨٤ (ط ٢ في السلسلة).

(١٦) المرجع : ص ٣٧.

(١٧) المرجع : ص ٤٢.

(١٨) المرجع نفسه

(١٩) السد ، ط ١ ، ص ١٠ ـ ١١

(٢٠) المرجع : ص ١١ ـ ١٢

(٢١) محمود المسعدي : الإيقاع، ص ١٦٠

(٢٢) المرجع، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٢٣) المرجع. ص ١٨٧

(٢٤) محمود المسعدي : أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني، المباحث، ع ١٢، مارس ١٩٤٥. تأصيلا لكيان. ص ٢١ ـ ٢٨.

(٢٥) محمود المسعدي، المباحث، جوان ١٩٤٤، تأصيلا لكيان، ص ١٥ ـ ٢٠.

(٢٦) محمود المسعدي : " في الأدب ". الصباح، تونس. ٢ فيفري ١٩٥١، تأصيلا لكيان : ص ٣٦ - ٣٧.

(٢٧) بلا حدود. الحلقة الأولى ، راجع أعلاه الهامش : عدد ٣ .

(٢٨) فاروق شوشة : عذابات العمر الجميل. النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢. وجاء في الصفحة الداخلية بعد العنوان الأصلي التدقيق التالي : " سيرة شعرية ". ص : ٤٣ - ٤٧.

تقديم الأستاذ عبدالفتاح ابو مدين.

★ **Mahmoud MESSADI**

Le Barrage.

Préface de Jacques Berque, traduction et traduction par Ezzedine Guellouz, Arcanère, éd. Unesco, Paris, 1994.

★ ★ **Mahmoud MESAADI**

La Genèse de l' oubli .

Tradait de l' arabe par Taoufiq Baccar, Beït Al - Hikma, Carthage, Tunis, 1993.



الترجيعات:

نظرية التفاعل في الشعر العربي المعاصر

محسن جاسم الموسوي

لا تبحث هذه القراءة عن مبررات لمعنى حضورها الحالي؛ لكنها تدعي الحيرة أمام عدد من المعضلات التي تواجه قارىء الشعر المعاصر، ونصوص الشعراء النقدية، التي تزايدت بتزايد شهرة بعض الأسماء. كما انها ترى نفسها مأخوذة بما تعرض له هذه النصوص، متوافقاً مع قصائدهم مرة، ومتباعداً عنها أحياناً. لكنها تجتهد أولاً في استجماع خيوط العلاقة بين هذه النصوص والقصائد داخل محصول الشاعر، وبينها في مدى اقترانها، واشتباكها أو صراعها مع محيطها المباشر، السابق واللاحق، وما يتضمنه المحيط من مجلوب وغريب ودخيل، أو يبحث عنه الشاعر ويلتقيه، بلغة أخرى، مباشرة أو عبر وسيط آخر، مكيفاً أو محرفاً أو معداً أو مسروقاً. لكن القراءة تبقى عرضة للإحباط إن لم تسعف نفسها بإطار تستدعيه وقائع انتماءات النصوص، إشاراتها وشفراتها وإحالاتها. فبدون استيعاب محدث لمعنى نظرية السرقات عند العرب، ومقارنتها بما يصطلح عليه في الغرب هذه الأعوام ما بين التناص ومعابره والتأثير وانحرافاته، ومحيط التوقعات وشراكة القارىء، يصعب أن نخرج فالحين من المدارات القديمة التي انغلقت بعدها الأبواب على الموضوع فاعتبره الدارسون مضيعة للوقت، لا فائدة منه ولا ثواب.

في النظرية: تقديم

مثلما استجمعت الخمسينيات حشداً من الاستجابات الواعية أو

المتداخلة والمرتبكة إزاء واقع الحياة العربية، حالها واحتمالات مستقبلها، تشحن العقود الأخيرة المطلة على القرن الحادي والعشرين بمستجدات وردود وتفاعلات تتضح علاماتها في الكتابة الأدبية والشعرية. وإذا كان الوعي الخمسيني يستخلص في داخله مجهودات ماضية يحيلها إلى ستراتيجيات الردة والتخطي في آن واحد، فإن العقود الأخيرة شهدت آمالاً محبطة، ومشروعات تتهدم، وانهيارات متكررة. كما أنها تشهد ضياع (سلطة) الحضور التي توهمها الشعراء ممكنة: فلا الشاعر عراف ولا نبي، ولا مجرد طريد برغبته، أن يلتاذ ويكتفي بغرفة مقفرة أو بزاوية مهجورة في مكان قصي عن مسقط رأسه ليقول ما يريد قبل أن يلتقطه أصدقاء الأمس. أما على الامتداد الأوسع، فإن وسائل الاتصال تقتحم الفضاء بطوفان من كل شيء يضطر الشعر إلى تقليب كلماته وسياقاته وأنساقه، مستحضراً ما يقوله ياكبسون على مضض: في (أن الشعر هو الذي يحمينا ضد الأتمتة والصدا الذي يهدد تصورنا للحب والكراهية والتمرد والتصالح والايمان والجحود)[١].

ومن الجانب الآخر، ثمة انتقالات في المواجهات الثقافية لها علاقة بانهيار الامبراطوريات القديمة أولا قبل اهتزاز الاستقطابات الدولية ومعها خطابات الحرب الباردة، إذ يظهر المثقفون بخطابات متعددة تشيع هي الأخرى (تعدديتها) عبر الخلاف، صادة للخطاب المهيمن، ومعه افتراضاً ما يسمى بالسّنة الغربية Western Canon، متناغمة مع خطابات أخرى داعية لأمر مماثل داخل الثقافة النافذة للمركز المستقطب الأوحد. وهكذا، فسواء تماثلت الأصول والرغبات والنوايا أم لا، فثمة ما يستنطق المقصي والمغتصب والمكتوم، ليسترد حضوره من الهامش، كاتباً بالضد، ومنتفعاً أيضاً من مجهودات اللسانيين والنظريين

في استثمار (هجنة) باختين اللسانية إلى أبعد الحدود، حتى لم تعد (تلفيقات) الشعر لوحدها دليلاً في استحضار المسكوت عنه والمقصي، فثمة نص مفتوح بريء من هالة المشروع أو اكتمال التكوين يلقي بنفسه في حضن القارىء يقلبه ويضيف إليه، ويسقط عليه قراءاته ومعارفه بالأنماط والتقاليد والأشكال والمسموحات والمحرمات. نحن إذن أمام تغيرات في المتن والهامش ترتعش أمامها قناعات ذائعة في السُّنة الغربية.

الكتابة ذاتية الإحالة:

وليست المصادفات التي تؤكد الاغراق في فعل أدبي أو ثقافي مخصوص، كفعل التناص وارتباطاته؛ فثمة وعي وضرورة يحتمان تلك الانتباهة التي استعادت (هجنة) باختين إلى صدارة قراءة النص. كما أن انتشار ظاهرة الكتابة (ذاتية الإحالة) أو (الواعية بذاتها) ليس تبديدا طارئا في الطاقة الأدبية، مهما كان تفسيرنا لما يقدمه جون بارث من تحليل للواقع الثقافي المنهوك في مقالته الذائعة (أدب الإجهاد) أو مقالته الأخرى الساعية إلى البديل، في (أدب التعافي) أو الامتلاء[٢]. فثمة نزعة قوية في الغرب، انتقلت إلى المحدثين العرب ومن بينهم الشعراء العرب[٣]، للإتيان بنصوص الإحالة الذاتية. وهي وإن كانت موجودة في حالات متفرقة من قبل، إلا أن شيوعها عند نابوكوف وجورج لوس بورخيس وجون بارث وعشرات الشعراء والروائيين له تفسيره. إنه أيضاً التنحي المطلق عن (القناع) الذي كان ظاهرة في مطلع القرن، عند باوند وآخرين. وبينما يقدم الأخير ستراتيجية الإلتفاف التي انحصرت بالمونولوج الدرامي لفترة، فإنه كان سبيل الكاتب لتمثل المحبذ وتصديره

ثانية للقارىء حراً وناسفاً للتحريمات والتحديدات والممنوعات. أما الكتابة (ذاتية الإحالة) و(الانعكاس) فهي حضور الكاتب في نصه بامتلاء، على الرغم من كل ذلك الاختفاء الذي احتفى به النقد الجديد، وشرع له رولان بارت بتسامح محدود، عندما اعتبر المؤلف (ضيفاً) محتملا على النص والقارىء لاغير. والذي أريد أن أقوله، أن نهاية القرن تغرقنا بحساسية عالية إزاء الذات والأشكال الأدبية، كما أنها تموضعنا في فضاء محتدم، متداخل الثقافات، التي تحوم في تخومها حريات الاختلاف بينما ينطلق الخطاب السائد عبر وسائل الاتصال المهيمنة، قوياً كما لم يكن من قبل. وبين هذا التداخل في الحدود الثقافية، وكثرة الكلام في الاعتراف بالفوارق والهوايات، تنتعش ايضاً مجموعة من النظريات التي تلتصق عادة بفضاءات امبراطورية، تلك التي تحتفي بالانتشار والتوسع وكثرة العلاقات وتبادل المعارف والمواهب، والتنقلات والأسفار. والتي تخفي أيضاً رغبة الخطاب السائد في احتواء الظاهرة تحت جناحي الهيمنة مرة أخرى: فكل هذا التفاعل والانتشار والتداخل علامة حضارية، ودليل على البوتقة الثقافية التي تجتمع فيها الأضداد، ولكن تحت مظلة كبيرة هذه المرة. وقد تستعدي الظاهرة الفنان، فيأتي بنفسه إلى النص، وقد تسمح له الظروف بتخطي القناع، لكنه يجد نفسه أيضاً واقعاً في فسحة مضطربة التفاصيل والحدود والعلامات، وتكون فيها (الأصالة) اجتهاداً طفولياً أو مراهقاً، مادام (الاستقلال) الداخلي منتهكا بالمقروء والمسموع والمرئي. وما عليه إلا أن يتعامل مع هذه الفسحة بقوانينها، التي تنقاد إلى النص، حتى تحار (لندا هجن) في تسمية الآتي والموجود من نصوص، فهل هي إعارات أدبية ؟ أم سرقة ؟ أم انتحال ؟ أم مرجع وتأثيرات أو نص حاضن ؟ سيكون ذلك عنواناً لمقالتها في عام ١٩٨٦(٤).

ومنذ أن اجتمعت رؤيا الشاعر في ثنايا المقتبسات والنصوص والمشاهدات والإحالات، كتلك المعلنة في الأرض الخراب، والشعر،

ومنه الشعر العربي منذ العقد السادس، يتناءى مفهوماً عن ذلك الولع بالأصالة بمعنى الحضور الكلي لقريحة الشاعر، خالصة نقية دون روابط أو علاقات بغيرها. وعندما حرص (باوند) في حينه على إلغاء الإحالات والتسميات للأرض الخراب كان يتواطأ ضمناً مع دعوة صريحة تتعالى منذ أن أفلت القصيدة الرومانسية، تؤكد أن جميع القصائد تشترك في صنع قصيدة واحدة(٥)، فاللاحق لا يحيا بدون السابق، والكلمة لا تكتسب حضورها أو مجموعة اقتراناتها إلا من خلال سياقات أو دلالات لم تزل تعني شيئاً لدى المستقبلين. وقد يحضر الابتكار بمثابة إضافات هنا أو هناك، أو استجابة لأمر، بقصد تمكين رؤية الشاعر من استكمال مهمتها في الإتيان بهذا الانتظام إلى عالم يتمزق أو حاضر ينتهك باستمرار. وما بين الموهبة الفردية والموروث تحفر القصيدة حضورها باستمرار لكن الانتظام لا ينبني إلا في جزيئات الفوضى ذاتها، تلك التي تتشكل منها مادة الشعر، وتطل منها توترات صوت ما، قد ينتمي إلى الشاعر أو لغيره في لحظة ما، فضغوط اللحظات وتحولات الرؤية وتباين الأحداث، تدفع الكلمة في علاقات قد لا تستجيب إلى منظور إليوت ضرورة. وما بين ما يقوله، وما تأتي به القصيدة التالية، ثمة علاقة بين قطبي المصالحة والتوتر، ما بين انتماء ورفض، مشاكسة وارتخاء. فالقصائد تتناسل وتتوالد، لكنها تحمل في مخاض حواراتها توترا ما، قد يتوافق جزئياً مع ما يقوله (بلوم): فهي اليوم تنفتح على ما لم تستكمله القراءة من قبل، وهي لهذا عرضة لأن تصبح نصا لا نهاية له ولا ضفاف.

آباء النقاد:

ومهما كان حجم الإحالات على المفاوضات الخفية بين السنن

والأصوات والمعاني، فإن القراءة الحالية للترجيعات تسعى إلى وضع نصها بين النصوص النقدية، بدءاً بالنصوص القديمة الخاصة بما يسمى بالسرقات، تماماً كما أن الشعر المعاصر يسعى إلى موضعة نفسه بين نصوص أخرى تحيل على طرفة وبشار وأبي نواس وأبي تمام وأبي العلاء والعباس بن الأحنف والمتنبي والرضي... وغيرهم. وكلاهما أي القراءة والشعر، يستعيدان ذلك الماضي عبر الوساطات مرة وعبر التصريح مرة أخرى، لكن الماضي المستعاد لا يبقى على ملامحه الأصل ضرورة، مادام تصورنا لتلك الملامح هو الذي يسقط نفسه بقوة على فعل الاستعادة. ولهذا يتفق المرء مع Bloom في أن (الأموات العظام يعودون، لكنهم يرجعون بألواننا، ناطقين بأصواتنا، جزئيا في الأقل، وجزئياً في لحظات، تلك اللحظات التي تؤكد إصرارنا نحن، لا إصرارهم - - ١٤١). وكما يجد الشاعر نفسه بين أولئك، كذلك يفعل الناقد، مع فارق واحد، كما يقول الناقد المذكور، هو أن النقاد يحظون بآباء أكثر عدداً، (فأسلافهم هم الشعراء والنقاد - - ٩٥). والقضية المثارة هنا ليست باليسر الذي تبدو فيه، فمتى ما ظهر السابقون بكل ما يمتلكون من قوة، لم يعد هناك ما يبرر ذيوع القصيدة الجديدة أو النص. فالتبعية لا تتضمن النجاح أو الانتصار. وحتى الوساطة التي تثيرها الكتابات العربية المعاصرة، كالتي يعلنها أدونيس عن بودلير وملارمه وغيرهما، ينبغي ألا تؤخذ بمثل ما يوحي بها ظاهرها، كما سنرى بعد حين: فالانتماء فعل متعدد الوجوه عند الناقد والشاعر، وتكثر تعدديته وتتشعب عندما يستزيد الشاعر - الناقد في الايضاح والشرح، لأن طلب التوصيل والتبليغ قد يتخفى هو الآخر، مختالاً ومراوغاً كلما كان صاحبه قوي الحضور والأثر. وحتى عندما نحيل كثيراً على هارولد بلوم في نظريته الخاصة بالتفاعل، والتي سنأتي

إليهـا بعنـايـة أكبـر، علينا أن نتفحص بمزيد من الشك إصراره الشديد على ذلك الانتماء المطلق للسنة الغربية، كلما مضى في تفسير منطلقات نظريته في التفاعل والتأثير والانتساب الشعري. فكل إصرار ملغوم، وكل يقين تقيم فيه بذرة الشك. وبدراية أو بغيابها، تنزرع العلامة التي يتهدم عندها هذا الإصرار. فثمة مجسات لهذه النظرية تقود إلى (أطراف) نظرية السرقات عند العرب مثلاً، وهي أصداء تقودنا إليها إشارة عابرة يلتقطها بلوم من توماس مان تحيل على الديوان الشرقي لغوته (تراجع ص ٥٤). في ذلك الديوان قراءات متباينة الأهمية للشعر العربي ومفاهيمه لم يشر إليها هارولد بلوم، هنا أو في كتبه الأخرى، بالرغم من كثرة إشاراته لـ (Goethe) والآخذين عنه، والمراجعين له. أي أن نظرية بلوم التي تستجمع كل ما يقوله Shelley و Rilke ومالرو ومان ونيتشه وغيرهم ليست بالصفاء (الغربي) الذي تريد تثبيته نسبا. لكنها تسقط الفهم الفرويدي وفرادة نيتشه على ما كان تفسيراً بلاغياً عند العرب للعلاقات والتفاوضات الخفية بين الشعراء على مر العصور ؛ كما أنها تحيي لدى القارىء المقارن حيوية ما بعد أن بدت تلك المصطلحات العربية مجموعة من الآراء الفائضة على هامش مائدة الشعر. كما يتبين لاحقا.

قصائد تمثلات المعارك

أي أن هذا التنظير الذي يأتي به Bloom مثلاً على أنه حصيلة غربية محض يتجاوز انتماءاته المباشرة ما بين فرويد ونيتشه: وحتى في الفضاء الأوروبي المباشر ثمة استجابة للفعالية اللسانية الواسعة التي يجيء بها باختين، لتتوسع جوليا كريستيفا في الهجنة المذكورة،

فترى النص موزائيكية تنصيصات ذاب بعضها في الآخر. لكن ذلك يتم في فعل جدلي، يقصي ويأخذ، ما بين المخالفة وتأكيد الذات ضمن تلاقي المرجعيات والسجلات وهوامش اللغات في كل نص جامع، أو جنس أدبي مكتنز. أي أن التناصية هنا ذات علاقة وطيدة بالهيمنة ومفاهيمها، وبنزعات البقاء والصراعات المتوالدة عن ذلك. فاللغات معركة ليست بريئة. وبينما يسهل ربط مفاهيم بلوم بهذا الاتجاه على أساس أنها استجابة منحرفة، نرى أنه ينتمي أكثر إلى ذكورية الخطاب، وإلى السنة الغربية وعلاماتها من الشخوص. أي أن هذا الاتجاه الثاني يقيم في ثقافة الخاصة، ما تعارفت عليه وجعلت منه ساندا وكبيرا متطابقا مع مفاضلاتها الذوقية وقياساتها في معنى الصحة والابتكار والجمال والعمق. إلى هذا الاتجاه ينتمي هارولد بلوم. فساحته هي الشعراء الأقوياء، وعنايته هو الموروث، بما فيه من كبار يتناسل عنهم كبار آخرون أيضا، يتبارون مع أولئك الأسلاف والآباء ساعين إلى البرهنة على غيابهم فيهم مرة، وساعين مرة أخرى إلى استكمال ما لم يكتمل من قبل، كما يعتقدون. لكنهم في مثل فعل التحرر أو الاستكمال أو الاحياء المذكور يخضعون إلى وسواس عاصف، يتأكد جراء هذا الصد المستمر للاعتراف بالتبعية للآخر وحضوره فيهم. وما النفوس إلا سوح معارك، تمثلاتها الظاهرة هذه القصائد المشحونة بالانشداد.

دواعي تشريعات (نظرية السرقات)

وتطبيقيا، تتموضع (نظرية) بلوم المذكورة في (الموروث) الغربي منذ النهضة، كما يقول، لكن قصوره في القراءة الأوسع للثقافة

يبقيه أسير (الموروث) كأسماء كبيرة منذ شكسبير، الذي يعده خارج إطار دراسته مادام قائماً قبل أن يصبح (وسواس التأثير مركزياً للوعي الشعري - ص ١١). ثم يضيف (وعندما نحا الشعر نحوا أكثر ذاتية، فإن الظل الذي يلقيه السلف أصبح أكثر هيمنة). أما تأويل هذا الكلام الذي يتخلى عنه بلوم عند التحليل الفرويدي فحسب، فهو أن (الوعي) بالسلف ظاهرة مقترنة بما بعد النهضة، أي أنه امتداد للوعي (الامبراطوري) الذي يتأكد في ثقافة (وطنية) سائدة، وقابلة للتصدير والانتشار، أي أن (الأسماء) الكبيرة تتحاور جيلاً بعد آخر في عصور تشهد فعلا امبراطورياً أولاً. فهذه الثقافة الامبراطورية هي التي تتيح الحوار والانتماء والترابط والتضاد. ومبدئياً، ثمة ما يدعونا للتمدد في هذا الرأي والإفادة منه في إعادة قراءة نظرية السرقات عند العرب. فالموازنات والمعارضات والسرقات لم تكن تثير الجدل والحوار وتدعو للوساطة والتقعيد لولا حضورها القوي في متن الخطاب السائد أولاً، حتى أن القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني يستبعد (المبتذل العامي) مما يعده مؤهلاً للوساطة[٦]. وما هذا الخطاب السائد إلا لغة الفئات القريبة إلى موقع السلطة والجاه في أيام الفتوحات والازدهار الاقتصادي في مركز الخلافة ونوافذه وثغوره الأساس. وكلما تحقق مثل هذا الاتساع واستوعبت الثقافات الأخرى في بوتقة الثقافة الغالبة، اشتدت الحاجة إلى:

١) تشريع متسامح فطن، يقترح معاييره في ضوء واقع الحال.

٢) الاستناد إلى اكتمال السلف، وحضور الموروث، في الموازنة والوساطة.

٣) التحايل على هذا الاكتمال عند الضرورة، في ضوء تشريع آخر، يساير الحياة المعاصرة وينطلق منها.

٤) وضع درجات من العلاقة بين الخلف والسلف، أو الخلف ومعاصريه، لتقنين مستوى (الأدبية) واحتوائها في الخطاب المهيمن، أو للانطلاق منها في رسم متغيرات هذا الخطاب.

٥) التحامل على ما يتغاير مع سلطة هذا الخطاب بمواصفاته المستجدة، وإبقائه رهين حاله، كما جرى الأمر مع أبي نواس مثلاً.

وحسب ما يقدمه القاضي الجرجاني ثمة تغيرات كبيرة تحتم افتراضات أساسية في العلاقة والتبعية، ما بين سابق ولاحق:

ومن بين هذه الملامح، أن (كثرت الحواضر) و(نزعت البوادي إلى القرى)، وكان أن (فشا التأدب والتظرف) سلوكاً و(اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله) و(أخذوا ما يسهل وتخلوا عما يثقل نطقاً)، ولجأوا إلى ما هو أحسن سمعاً وألطف (من القلب موضعاً) من المسميات؛ لكنهم (تجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن). والنتيجة أن (تغير الرسم، وانتسخت هذه السنة). وليس الجرجاني آسفاً على ذلك، فهو ناقد لمن يريد (الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء) لما يعده عندهم (تكلفاً) و(مفارقة للطبع)، إذ إن ذلك يوجد الـ (نفرة) و(قلة الحلاوة)(٧).

انتفاء حاجة الشعر إلى المؤثر اليوناني:

ويكاد أن يكون الاعتراف بحجم التغييرات وتأثيرها كاسحاً قلما

يواجهه متزمت برفض كلي أو تعام مطلق. لكن هذا الاعتراف يتوقف أيضاً عند اكتناز الثقافة بمواصفاتها الجديدة، التي تذوب فيها الثقافات الأضعف، لدرجة أن الأخرين الآتين بعد الجرجاني (ت ٣٦٦) كالحاتمي (ت ٣٨٨) مثلا يعرض لحكمة المتنبي ومأثوراته على أنها متشابهات لها مثيلها عند أرسطو. بينما تأتي لدى المتنبي بليغة موجزة بامتياز: (فإن كان ذلك منه عن فحص ونظر وبحث) كأغراض فلسفية (فقد أغرق في درس العلم)، وإن (يك ذلك منه على سبيل الاتفاق، فقد زاد على الفلاسفة بالايجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة). ثم يخلص إلى أن المتنبي في (الحالتين) هو (على غاية من الفضل. وسبيل نهاية من النبل)[٨]. ومثل ذلك ما يتكرر عند الجاحظ وآخرين. فالمأخوذ والمجلوب يذوب في بوتقة أخرى، مستوعبة وغنية باستمرار. ومجرد بلوغ هذا الاستنتاج يعني حيوية الثقافة العربية الإسلامية الوسيطة، وقدرتها على تمثل ما تريد ورفض الآخر. وحتى عندما يصار إلى تقدير الإفادة من اليونان في الفلسفة والحكمة، يصعب رصد حضور مماثل في (الميثولوجيا) والشعر[٩]. فثمة إرث قوي يدعو امرؤ القيس من قبل إلى التذكير بـ (صنعة) الشعر عنده، حتى أنه يضع (العفوية) جانبا إزاء التدقيق والاختيار:

أذود القوافي عني ذيادا ذياد غلام جريء جرادا
فلما كثرن وعنينه تخير منهن شتى جيادا
فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من درها المستجادا

ومثل هذا (التفقد)[١٠] الذي ينتبه له اللاحقون من النقاد والدارسين يمكن أن يتسع خارج القوافي ليتناسب مع متطلبات العصر

في لزوم التسامح بإزاء حركة المعاني وانتقالات الكلام. وهكذا يكثر الاستناد إلى كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (رض): (لولا أن الكلام يعاد لنفد). كما تكثر الإشارات اللاحقة لبيت عنترة الذائع، (هل غادر الشعراء من متردم...) بينما يستشهد بأبي تمام:

يقولُ مَنْ تقرعُ أسماعه كم ترك الأول للآخِر

ومثل ذلك ما يؤكد تكرر المعاني وتداعي الألفاظ. فينقل عن أبي عمرو بن العلاء،

(تلك عقول رجال توافت على ألسنتها).

بينما لا يستنكر قول أبي الطيب،

(الشعر جاده، وربما وقع الحافر على موضع الحافر)

ومثل هذه التشريعات تتفق مع متطلبات ثقافة آخذة بالاتساع. تتضاءل أمامها الأمور الأخرى التي تدخل في باب التشابه والتوافق. وهكذا يأتي النقاد بسنن مضافة ترى الكلام مشاعاً، فينقل عن أبي هلال العسكري في الصناعتين ما يضع التوافق عند الابتداء بالكلام، (إنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين). أما عندما يصار إلى التقول بشأن التفريقات اللازمة بين المعاني والألفاظ، فيشار عندئذ إلى ضرورة الاستناد إلى ما يقوله حسان بن ثابت، بين سرقة المعنى واللفظ وبين الوقوع على المتشابه أو الانحراف عنه:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

هنا تتحدد (السرقة) اصطلاحاً باللفظ والمعنى، بينما تؤكد (المغايرة) تباين الأهواء والقصائد.

أي أن الثقافة في أيام ازدهارها وقوتها توجد قيماً أخرى، ومفاضلات مختلفة، فهذا قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧) يستند إلى تشريعات السلف أولاً لينتهي إلى أن السرقات تظهر في غير المعاني، محيلاً على ابن طباطبا (ت ٣٢٢) وغيره، مؤكداً (إنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها، وتأليفها ونظمها). ولهذا يختفي السرق عندما يجري (أخذ معنى من نظم فيورده [صاحبه] في نثر أو من نثر فيورده في نظم). وكذلك مناقلة المعنى من صفة إلى أخرى، فالمشروع في المناقلة ابتكار. وحتى فضيلة المعنى ترجع إلى (الذي ابتكره وسبق إليه)، ومتى ما تمكن السارق الحاذق من أن (يخفي دبيبه إلى المعنى يأخذه في سترة) فإنه (يحكم له بالسبق). ولم يكن قدامة آتياً بجديد، فهو يستند إلى غيره أيضاً، فقد (**سمعت ما قيل**: إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدّمه ـ التأكيد مني).

فثمة مزاج عام لوضع الأمور والمسميات في نصابها، لا لضرورات المرونة الثقافية فحسب، وإنما لوجود عوامل ضاغطة تضطر النقاد إلى إعادة قراءة الفضاء العام واقتراح قواعد العلاقة وسننها. فهذا الآمدي (ت ٣٧٠) يستند إلى من (أدركته من أهل العلم بالشعر) ليرد على أبي الضياء بشر بن يحيى الذي عرض هذا المزاج العام. فاتهم فعله بالإطالة والحشو لأن السرقة (إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم). وبينما يحيل كثيرا على تطبيقات أبي الضياء في قراءة أبي تمام والبحتري، فإن الآمدي يقصي الكثير لأن أبا الضياء (أتى بضرب آخر ادعى أيضا فيه السرق والمعاني

مختلفة، وليس فيه إلاّ اتفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر إذا كانت الألفاظ مباحة غير محظورة). ولو استغنى أبو الضياء عن ذلك، كما يضيف الآمدي مؤنباً لـ (بلغ غرضه في توفير الورق)(١١).

السرق والموروث:

لكن هذا الانفتاح على المتغيرات وقبول آثارها في إحياء المرونة الثقافية لا يعني التخلي عن (الموروث)؛ فكل ما تبتغيه التنظيرات الجديدة تيسير العلاقات والتفاعلات وتحديد السرقات بمقاصدها، لأن السَرق، كما يقول القاضي الجرجاني (داء قديم، وعيب عتيق)، فمن (تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها)، فلا يعدو أن يكون محصول الخلف من البقايا. وهي (إما أن تكون تُركت رغبةً عنها، واستهانةً بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتَعذُر الوصول إليها ص ٢١٤). ومثل هذا الإقرار بكبر السلف، وضخامة حضوره، ينبغي أن يقودنا إلى ما نحن بصدده في معنى صراع الخلف مع السلف: لكننا لسنا في معرض اعتماد مقولات هارولد بلوم إلاّ في حدود معينة قد تقود إلى المشترك في هذه المقولات ومثيلاتها لدى النقاد العرب قبل قرون.

وما ينبغي الإبتداء به عند قراءة هذا الإحساس بالحضور الطاغي للسلف في المعاني إنه لم يعرض له على إنه قاطع ونهائي: فـ (المشترك عام الشركة) لا يعدو أن يكون (مستفيضاً متداولاً متناقلاً)، ومنه أنواع اللوم والوصف. كما أن لكل أمة مزاياها، فهناك المشترك

الذي (تتسع له أمة، وتضيق عنه أخرى)، ولهذا لا يلجأ الأعراب إلى تشبيه حمرة الخدود بالورد والتفاح، كما يقول القاضي الجرجاني. وتشذ عن هذه المساعي لتحديد مساحات السرقة وأشكالها حالتان يدخلان ثانية في ميدان آخر يشاكس (التسامح) ويتباعد عنه باتجاه شق الخطاب السائد واستراتيجيات الاحتواء التي يلجأ إليها. فعندما يقول المتنبي مثلاً:

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله   إذ القولُ قبل القائلين مقول

يرى أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع في ذلك دليل (تناه ومبالغة.. كاذبة)[١٢]. فالشاعر الرافض لكل من يشبهه (بما وكأنه) لا يريد الانضواء داخل ذلك الخطاب. (فلا أحدٌ فوقي ولا أحدٌ مثلي).

ولولا حضور الشاعر القوي لما تمكن من اختراق هذا الخطاب، لكنه ما بين احتفاء بذكورية الشعر وإعلاء للأنفة وتعال شامخ احتوى ما ترغب فيه الثقافة السائدة، على حساب طاقته الشعرية الهائلة الأخرى. ولولا مقدرة أبي نواس الشخصية ورغبة الخلفاء كالأمين فيه وسعة معارفه نديماً متميزاً، لهانت شعريته وحوربت. لكنه جراء تلك الفسحة المتاحة له تمكن من اختراق حجابات الثقافة الرسمية، حتى قال ابن منظور: (ولكن رزق أبو نواس في شعره أن سار وحمله الناس، وقدّمه أهل عصره)[١٣]، بينما راح الجمهور يسند إليه كل ما هو رقيق منشق من شعر كذلك الذي ينسب إلى أبي بحر عبدالرحمن بن أبي الهداهد أو إلى الحسين بن الضحاك وغيرهما.

لكن أبا نواس الذي أجمعت الناس عليه، وتعصبت له، كما يقول مهلهل بن يموت بن المزرع (ت ٣٣٤) استقطب جمهوراً آخر غير الفئة

المترفة؛ فالذين ينسبون إليه كل شعر حسن ومعنى نادر، هم هامش المجتمع، أولئك الذين تنظر إليهم الثقافة السائد بتعال وإهمال. وهكذا يخصهم بن المزرع بالذكر قائلاً: (حتى إن أصحاب الطنابير التغاشية، والشطارة، لا يتعدونه بما يروونه، ويعنون به؛ فهو بالعصبية عظيم عند الخليدية والكتيفية)(١٤).

وقد يتباعد أبو تمام في المعاني والألفاظ عما هو سائد، لكن النقاد عندما يشاكسونه مرة ويعرضون عنه مرة أخرى، يتفقون في النتيجة على احتواء المستحدث من اللفظ، والمتباعد في المعنى. فـ (خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار) (١٥)، كما يكتب بن وكيع في مناسبة تالية مثلاً، ويستعيده ابن رشيق في العمدة متفقاً. ومادام المتأخر (كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتها بأحسن مما كان عليه) كما يقول ابن طباطبا، ليس هناك ما يبرر التقاطع مع الشاعر أو مناونه مجهوده، حتى عندما ينتهك ما يعد من مواصفات عمود الشعر. أي أن الجدل في موضوع السرقات، كما تناوله ابن سلام (ت ٢٣٢هـ)، والجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، وابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، وابن طباطبا العلوي (ت ٢٣٢هـ) واللاحقون بهم كالجرجاني والأمدي لا يتعدى النزعة العامة للقبول بالمستجدات الحياتية والحضرية وما تنطوي عليه من تضمين وتمثل وتباين في الروي والمشاركة في المتداول والمنقول وكذلك (إلطاف الحيلة) وتلبيس المعاني (كسوة غير مسبوقة)، كما يقول ابن طباطبا(١٦). ومتى ما جرى الاعتراف بالمناقلة من ميدان وجنس إلى آخر وكثرت الإشارة إلى مصادرة السلف للمعاني لم يعد هناك ما يدعونا إلى توجيه مسار تلك الاهتمامات في غير وجهتها الأساس، أي انشغالها الحضاري ـ الثقافي بترتيب المهاد المستجد وآفاقه في ضوء مقبولات الخطاب السائد:

لكن البحث في مفهوم التفاعل وتطبيقاته في شعرنا المعاصر ينقاد ثانية إلى (السلف)، سواء كان هذا السلف مجدداً كأبي تمام وأبي نواس وغيرهما ممن يثير اهتمام الشعراء المعاصرين وهم يمارسون النقد كأدونيس مثلاً ؛ أو بدا السلف غانماً يتناءى عنه المحدثون كأبي القاسم الشابي أو غيره. أو يبلغونه ثانية منذ الديوان وأبولو من خلال الوساطات الأوروبية. وفي هذه الحالات جميعاً لم يتمكن الخطاب المحدث من التستر على وساوس الكبت والتخفي التي يكتب عنها هارولد بلوم وهو يبلور مشروعه النظري في الشعر الأوروبي منذ النهضة، كما يقول. إذ يكتب تحت عنوان (تأمل في موضوع الأسبقية، وملخص):

> ان التاريخ الشعري حسب المناقشة الجارية في هذا الكتاب لا ينعزل تمييزاً عن التأثير الشعري، مادام الشعراء الأقوياء يصنعون ذلك التاريخ بتأويل مسخ لواحدهم الآخر بقصد تيسير فضاء تخييلي لأنفسهم.
>
> إن اهتمامي ينحصر بالشعراء الأقوياء فحسب، الأسماء الأساس ذات العزيمة لمصارعة الأسلاف الأقوياء، حتى الموت. فالمواهب الأضعف تعرض لهم كاملين، وأولئك من أصحاب المخيلة المقتدرة يعيدون تكييفهم لأنفسهم. ولكن لا شيء مقابل شيء، وكل احتواء ذاتي يتضمن وساوس الدَّيْن الهائلة، إذ من هو ذلك الصانع القوي الذي يرغب في أن يدرك فشله في خلق نفسه؟ ـ ص ٥).

" بلاغة " المصطلح: (شعرية) التفاعل عند العرب

وعند العرب، من قبل ومن بعد، تتعدد مثل هذه المواقف، بين

النقاد والشعراء على حد سواء. وهكذا ترى قدامة بن جعفر يحيل على آخرين (سمعت ما قيل...) عندما يريد ترتيب درجات السرق والسلخ والأحقية. لكنه يصر على الرغم من ذلك على الإتيان بخلاصة تعلي من شأنه ناقداً، فيقول (لا أعلم أحداً ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدي وقول التالي، وبين فضل الأول على الآخر والآخر على الأول غيري ـ ـ). كما أنه يحيل ثانية على نفسه عندما يرى شعره مسبوقاً في معناه من قبل عامة البغداديين، فيقول (كثر تعجبي، وعزمت ألاَ أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكماً حتماً)[١٧]. فالمقياس الشخصي من جانب، والرغبة في الصدارة من جانب آخر، تعرضان له حريصاً على تأكيد (سبقه) في عصر تنتقل فيه المنافسات إلى المعرفة.

وما يذكر عن أبي تمام (في بيت مصهرج) وقد (غسل بالماء، يتقلَبْ يميناً وشمالاً) غير تفصيل في ما يذهب إليه بلوم. إذ يقول أبو تمام لبعض صحبه: (أتدري ما كنت فيه الآن ؟ قلت : كلا ! قال :

قول أبي نواس كالدهر فيه شراسةٌ وليان.

أردت معناه فشمس عليّ، حتى أمكن الله منه، فصنعت:

شرَستَ بل لنتَ بل قانيتَ ذاك بذا

فأنت لا شك فيه السهلُ والجبلُ

ومثله ما يذكر عن جرير وهو (يتمرغ في الرمضاء) ليأتي ببيت شعر يغلب به بيتاً للفرزدق[١٨].

والأهم في مثل هذا الاصطراع ما يتجاوز الاصطراف والانتحال

كما يعرض لهما الحاتمي في حلية المحاضرة، ويستعيدهما ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) ناقلاً في العمدة[١٩] : فالإغارة التي يأتي إليها الحاتمي على أنها اقدام الأعظم ذكراً والأبعد صوتا على شعر غيره، كما يفعل الفرزدق بشعر جميل، هي ما يعنيه بلوم في إشارته السابقة. فالفرزدق يغتاظ من بيت لجميل فيه خيلاء الملك ووجاهة المكانة، فتأتي الإغارة استكمالا للقوة وافصاحاً عن توتر وغيظ يدعو إلى مثل هذه المصادرة. ومثله ما يفعله بثلاثة أبيات لذي الرمة، ليغصبها منه، قائلا له (إيَاك وإيّاها، لا تعودن إليا، وأنا أحق بها منك). فيأتي رضوخ الآخر لفعل الغصب (بصفته إغارة على شعر المعاصرين الأحياء) بمثابة اذعان واضح: (والله لا أعود فيها، ولا أنشدها أبداً إلاَ لك). لكن نزعة احتواء الآخر تتأكد أيضا في ذل العلاقة والانتماء، ولهذا يقول عبدالله بن الزبير في أخذه عن معن بن أوس المزني ما هو اغتصاب علني (المعنى لي واللفظ له، وبعدُ فهو اخي من الرضاع وأنا أحق بشعره ، ١٩٢ ـ ١٩٣).

ولا يقل أهمية عن ذلك ما قيل عن أبي تمام (ت ٢٣١) في مختاراته لديوان الحماسة، فهو من التحريف لدرجة تدعو التبريزي أن يستعيد السلف (قالوا: إن ابا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره). ويقول المرزوقي عنه ما يعني أنه تعمد تغيير النصوص لتناسب ما يريد، فـ (اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرهم، واسلاميهم، ومولِّدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح... لأن ضروب الاختيار لم تخفَ عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه؛ حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه، فيجبر نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده)[٢٠] فتعالي أبي تمام على النصوص هي ثقة الأكبر والأقوى بنفسه، وكانه يروي ما فيها

من غدتْ خيلُه على سَرْح شعري وهو للحين راتعٌ في كتابي
غارةً أسْخنتْ عيون المعاني واستباحت محارم الآداب
لوْ ترى منطقي اسيرا لأصبحـ ـتَ أسيرا لعبرة وانتحاب
يا عذارَى الأشعار صرتُنّ من بعـ ـدي سبايا تُبعن في الأعراب
طال رَغبي إليك ياربَّ يا ربِّ ورهْبي إليك فاحفظ ثيابي[٢٢]

لكن الشعر معركة محتدمة عند ابن الرومي، فكتب في ذم البحتري قصيدة جاء فيها:

قُبحاً لأشياء يأتي البُحتريُّ من شعره الغثّ بعد الكدِّ والتعب

والقصيدة تستعين بمفردات الحرب وسجل الصراع مرة، ومرة أخرى بما هو حضري، حيث الجدران والمدن واللصوص. فالسارق، مهما كان شاعراً معروفاً، ما هو إلاّ سارق أموات، كما يقول ابن الرومي:

حيٌّ يُغيرُ على الموتى فيسْلُبهُم حُرَّ الكلام بجيش غير ذي نجب

وسرعان ما تتحول الكلمات والمعاني المسروقة إلى حلل وملابس، كتلك التي تعود بها الجيوش من غنائم:

ما إنْ تزالُ تراهُ لابساً حُللاً أسلاب قوم مضوا في سالف الحقب
(١٤٢ - ١٤٣)

أما ما يطلبه ابن الرومي ويدعو إليه فلا يعدو أحد أمرين، الإيقاف إذا أجاد، والقتل إذا أساء:

إذا أجادَ فأوجبْ قطعَ مقْوله فقد دهى شعراء الناس بالحَرب

وإن أساء فأوجبَ قتلهُ قودا	بمنْ أفات إذا أبقى على السّلب
(ص ١٤٣)

وكان البحتري قد اغتاظ مما فعله أبو أحمد عبيدالله بن طاهر وهو يكتب (معارضاً) آخذاً من معانيه وألفاظه، فقال فيه:

نال الرضا مادح وممتدحٌ	فقل لهذا الأمير ما غضبُهْ
أجلى لصوص البلاد يطردهم	وظلّ لصُّ القريض ينتهِبهْ
أرْدُدْ عليَّ الذي استعرت وقُلْ	قولك يعرفْ لغالب غلبُهْ

وكما تجري مقارنة شعر السابق بالأبكار وفعل السرقة والسطو بالانتهاك، فإن السابق يعرض له مضطهداً. وعندما يكتب السريُّ الرفاءُ عن الخالديين عائدين إلى بغداد أيام الوزير المهلبي، خاطب المفصل بن ثابت الصابي قائلاً:

جلبا إليك الشعر من أوطانه	جلب التِّجار طرائف الأجلاب

فهما يعودان بالغنائم، بعدما دخلا (معركة) أتاحت لهما مثل الأجلاب:

شنّا على الآداب أقبح غارة	جرحتْ قلوب محاسن الآداب

لكن المقارنة الأهم هي أنهما لا يقصدان الثري، وأمواله، وإنما الأدباء (ونتائج) قرائحهم:

لا يسلبان أخا الثراء وإنما	يتناهبان نتائج الألباب[٢٣]

وعلى الرغم من أن الجرجاني لم يستفض في تبيان وجهات (الغصب) إلا أن الغاصبين يمتلكون الوجاهة الاجتماعية والحضور

الشعري، في الأمثلة التي عرض إليها. وكلما كان الغاصب قوياً صوتاً أو وجاهة، سادت قصيدته بديلاً لظلها المقصي. وحتى (لطيف السَّرق) مما جيء به على (وجه القلب) والنقض لا يتوارده الناس إلا عندما يأتي من شاعر قوي الحضور والمشاركة: فالمتنبي يأخذ عن أبي الشيص، الذي يأخذ عن أبي نواس، ما أصله

إذا غاديتني بصبوح عذل فممزوجا بتسمية الحبيب
فإني لا أعدّ اللوم فيه عليك إذا فعلت من الذنوب

ويقول أبو الشيص:

أجدُ الملامة في هواك لذيذة حبا لذكرك فليلُمني اللّوّمُ

أما أبو الطيب، فيقول

أأحِبّهُ وأحبُّ فيه ملامة إنّ الملامَة فيه من أعدائه
(٢٠٦ ـ ٢٠٧)

و (لطيف السرق) هذا، كما يسميه الجرجاني، يستحق الملاحظة لما فيه من كشف لقوة الشعراء، وما عداه من متوارد الكلام والمشهور والمبتذل والمتداول لا يعد سرقة، وإلا فالكلام (كله سرقة) كما يقول (ص ٢١٠).

رجعٌ عربيٌ بعيد:

وقد ينفق هارولد بلوم وقتاً ليس قصيراً في تأمل (احتراب) المواهب الشعرية، صراعها، كأنها في حالة اقتتال مع بعضها البعض،

آتياً إلى ما يقود إليه ذلك من (وسواس) يظهر مرة ليكبت مرات، متسللاً دائماً إلى النص الشعري ظاهراً أو تلميحاً، أو محجماً ومكبوتاً؛ إلا أن مهاد هذه النظرية لا يبدو جديداً. ولربما قرأ بلوم في الطقوس اليهودية، وتعمق في المقولات الأفلاطونية والأرسطية، لكن هذه جميعاً لم يظهر عنها مثل هذا الاهتمام بمعنى (التفاعل) بين المواهب الشعرية، كما تنقسم لديه، ما بين الأقوياء، وما بين الخلف والسلف، أو الراشد والسلف الناضج. وحتى الإحالة على شيطان الشعر تبدو أقرب إلى وادي عبقر منها إلى مهاد يوناني. فهو عذر الشاعر في الإغارة، كما تبدي له أن كل القصائد القوية تظهر عن هذه الشياطين وذلك الجن، وهي بالتالي يتيمة لا أبوة لها تدعيها كما يريد لنا شعراؤها أن نفهم. يقول بلوم (وينفتح الأخير أو بالتالي على ما يعده قوة القصيدة الأصل التي لا أبوة لها وإنما تنتمي إلى امتداد موجود خارج مديات هذا السلف. ويفعل الخلف ذلك في قصيدته عندما يقيم علاقته بالقصيدة السابقة بما يعمم خصوصيتها ويلغيها ـ ص ١٥). لكن فعل العلاقة بالسلف كما يعرض له هارولد بلوم له درجاته ومراتبه في نظرية الشعر العربي، باب السرقات:

فلطيف السرق وما يجيء فيه على وجه القلب أو النقض الذي يذكره القاضي الجرجاني، وكذلك (كشف المعنى) و(المجدود من الشعر) عند الحاتمي يحيلان بدون مزيد من الشرح على احساس الشاعر بقرب ما قيل منه، وحاجة ذلك إلى مزيد من الفعل والتوظيف الشعري. وما يفعله عبدة بن الطبيب بقول (امرىء القيس): نمشّ بأعراف الجياد.. ماهو إلاّ مسعاه للاحتيال على انتشار السابق وحضوره، وسرقة ذلك الجاه من خلال الكد والجد والابتكار. لكن التأويل لا يكتمل إلاّ عندما نرى الشاعر وقد خالطه الحيف وهو يرى النص منقوصاً، فيثير عنده الرغبة

آتياً إلى ما يقود إليه ذلك من (وسواس) يظهر مرة ليكبت مرات، متسللاً دائماً إلى النص الشعري ظاهراً أو تلميحاً، أو محجماً ومكبوتاً؛ إلا أن مهاد هذه النظرية لا يبدو جديداً. ولربما قرأ بلوم في الطقوس اليهودية، وتعمق في المقولات الأفلاطونية والأرسطية، لكن هذه جميعاً لم يظهر عنها مثل هذا الاهتمام بمعنى (التفاعل) بين المواهب الشعرية، كما تنقسم لديه، ما بين الأقوياء، وما بين الخلف والسلف، أو الراشد والسلف الناضج. وحتى الإحالة على شيطان الشعر تبدو أقرب إلى وادي عبقر منها إلى مهاد يوناني. فهو عذر الشاعر في الإغارة، كما تبدي له أن كل القصائد القوية تظهر عن هذه الشياطين وذلك الجن، وهي بالتالي يتيمة لا أبوة لها تدعيها كما يريد لنا شعراؤها أن نفهم. يقول بلوم (وينفتح الأخير أو بالتالي على ما يعده قوة القصيدة الأصل التي لا أبوة لها وإنما تنتمي إلى امتداد موجود خارج مديات هذا السلف. ويفعل الخلف ذلك في قصيدته عندما يقيم علاقته بالقصيدة السابقة بما يعمم خصوصيتها ويلغيها ـ ص ١٥). لكن فعل العلاقة بالسلف كما يعرض له هارولد بلوم له درجاته ومراتبه في نظرية الشعر العربي، باب السرقات:

فلطيف السرق وما يجيء فيه على وجه القلب أو النقض الذي يذكره القاضي الجرجاني، وكذلك (كشف المعنى) و(المجدود من الشعر) عند الحاتمي يحيلان بدون مزيد من الشرح على احساس الشاعر بقرب ما قيل منه، وحاجة ذلك إلى مزيد من الفعل والتوظيف الشعري. وما يفعله عبدة بن الطبيب بقول (امرىء القيس): نمشّ بأعراف الجياد.. ماهو إلاّ مسعاه للاحتيال على انتشار السابق وحضوره، وسرقة ذلك الجاه من خلال الكد والجد والابتكار. لكن التأويل لا يكتمل إلاّ عندما نرى الشاعر وقد خالطه الحيف وهو يرى النص منقوصاً، فيثير عنده الرغبة

للاستكمال. وكلما تعادلت كفة الاثنين، كان الثاني ميالاً إلى مزيد من العناية، كما يفعل عنترة عبر الابدال والتركيب ببيت امرىء القيس مثلاً،

وشمائلي ما قد علمت وما نبحتْ كلابك طارقا مثلي[٢٤]

لكن لطيف السرق عند الجرجاني هو ما يأتي (على وجه القلب وقصد به النقض ـ الوساطة ٢٠٦)، وعند بلوم يظهر بتسمية Tessera، وما تعنيه من (استكمال وتضاد): فـ (الشاعر "يستكمل" بالضد سلفه، وذلك بأن يقرأ القصيدة الوالد [ة] للابقاء على تعابيرها، ولكن لمعنى آخر، وكأن السلف قد فشل في المعنى بما فيه الكفاية ـ ١٤). والتسميات الأخرى التي يأتي بها الحاتمي، كالنظر والملاحظة والاختلاس والموازنة والمجدود من الشعر وكشف المعنى والالتقاط والتلفيق عبارة عن تجسيد لرغبات الشاعر في احتواء كلام غيره، والاحتذاء به، ولكن بعد اسقاط هوية صاحبه الأول عنه، وافراغه من التبعية له، ليبدو متنامياً جديداً لا علاقة له بالأصل. إذ يجري (خفاء الأخذ) في النظر كلما جرى الانتباه إلى المعنى بمعزل عن الملفوظ، سواء جاء ذلك استكمالاً أو تناقضاً. وعندما يجري الشاعر التالي تحويلات في المعاني، ناقلاً المعنى من غرض إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى، فإن وراء هذه الصنعة وعي بجدوى ذلك الأصل، وطمع فيه. ولولا الرغبة في مثل هذه، أو في بنية الكلام لما وازن كثير قول نابغة بني تغلب. ومثله (الالتقاط والتلفيق): فالشاعر المحدث يتنقل بين أبيات السلف، آخذاً مقطعاً من هنا، وآخر من هناك، حتى يكتمل القصد، وتتحقق الرغبة في محصول الآخرين. فالشاعر في هذا الميدان متنافس، عازم على البقاء، عارض لمهارته، وغير هياب إزاء التهمة. فكل ما يبحث فيه وينتقي منه عبارة عن ملك سائب، وما عليه إلاّ اصطياد الفرصة.

نفي الذات، والعودة المكتملة:

وحتى اصرار الشاعر على نفي ما لديه، تذمره من نضب الموهبة، وخمود المعونة من (موحيات الشعر) كذلك الذي يدعو عنترة للتساؤل (هل غادر الشعراء من متردم...)، وأبا تمام وهو يحيل على قوة قصيدة السلف (يقول من تقرعْ اسماعَه/ كم ترك الأولُ للآخر)، هذا التساؤل والإصرار على التراخي أمام الحضور الطاغي لألفاظ السابق ومعانيه، ينبغي ألاّ يمر بدون التثبث منه والتحقق من مقاصده. وحسب ما يجتهد فيه بلوم، وينتشله مفهوماً من صنعه وملكه كما يفعل الشعراء الذين يناقشهم، فإن الشاعر اللاحق يلجأ إلى هذا الفعل كاستراتيجية دفاع ذاتية (ضد تشنجات التكرار). أي أن الفعل يتضمن تفريغ الشاعر لنفسه من عطاء شيطان الشعر، آيلاً الآن إلى وضع بشري، فـ (يتواضع ويتمسكن لدرجة الانقطاع عن حاله شاعراً، لكنه يؤدي ذلك في ميدان العلاقة بقصيدة سابقة آخذة هي الأخرى بالضمور والتلاشي...١٤ـ ١٥). وما يسميه بلوم Kenosis يؤول إلى تساؤلات الشعراء في مدى المتبقي لهم، حزنهم على ما هم فيه، لتتلاحق قصائدهم وهي تبني حضورها كأنها منقطعة عن السلف. ويقود المفهوم إلى الآخر الذي يسعى بلوم إلى إثبات أصالته عنده مبتكراً له، وقد استعاده تسمية من ميدان معرفي آخر، هو Askesis: فالتطهير الذاتي أو الزهد والنسك (ص ١٥) يبلغان بالشاعر إلى العزلة، محيطاً نفسه بقطيعة عن الجميع، وبضمنهم السلف، كما يقول، لكنه إنما يفعل ذلك، ليمارس هذا الاحتواء لكل ما تقع عليه موهبته، وبضمنه عطاء السلف، الذي يمر في قراءة ملينة بالتشذيب والأخذ. أي أن ما يعلنه حسان بن ثابت مثلاً يمكن أن يكون تأسيساً لهذا

المنظور. فهو ينفي عن نفسه العلاقة بالآخرين أولاً، ويموضع شعره مستقلاً، مؤكداً ضمناً (تواضعه) عما يدعونه لأنفسهم:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

وبهذا يكون الشاعر قد أقصى نفسه عنهم، تباعد حتى تظهر موهبته كما يريد لها أن تظهر، تأخذ أو تنحرف وقد استقرت قناعتها بالمغايرة والاختلاف والقطيعة. وربما لا نوافق هارولد بلوم بشأن جو الشعر المشحون بالتوترات، الذي تتوالد فيه القصائد وتتناسل وكأنها انتماءات إلى بعضها البعض، لما فيه من تنكر لسعة فضاء الشعر، إلا أن الفكرة لا تخلو من جاذبية، خاصة وأنها تعرض لما يسميه apophrades عندما تنفتح قصيدة الخلف على السلف، وكأنها انتماء للآخر وانغمار في قصيدته: ثم يتبين لنا، أنها تنقطع لتتخابث، وتنحرف لتبتدىء وكأن (الخلف) هو الذي (كتب عمل السلف المتميز، وليس العكس ـ ١٦).

هذه الفكرة تأتي عند بلوم مليئة بحركية أخرى، تأخذ عن فرويد أولاً، حيث الابن يؤكد الاعتراف بالجميل من جانب والاكتمال من جانب آخر، فلا يتحقق الاكتمال إلاَّ بإلغاء الأب. لكن العرب مرت على ذلك في (الاهتدام) مرة والمماثلة والمجدود مرة أخرى. فما يسميه بن وكيع بـ (استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه) يحقق فكرة الانحراف بمعنى الانقطاع الظاهر عند بلوم swerve. وكشف المعنى، فيه مماثلة (السارق المسروق منه في كلامه بزيادته في المعنى ما هو من تمامه)، كما يقول بن وكيع، أو (بزيادة لفظه على لفظ من أخذ عنه ـ ١٠٣). أي أن مؤلف المنصف معني، شأن المنظرين قبله، ببلاغة التأويل، والانصراف إلى المصطلح، وليس إلى (فعل) القصيدة، اشتغالها ومسببات ذلك اجتماعياً أو نفسياً.

الهبة والمرافدة

و(المرافدة) ليست غائبة في النظرية التي يبلورها بلوم. ويفسر الحاتمي الفعل على أساس أنه ضرب من التكرم والإحسان، يقدمه شاعر إلى آخر لغرض ما، تبرعاً وهبةً مرة، ومرة أخرى لانتشاله من محنة المنافسة مع شعراء آخرين. فهذا جرير يسترفد ذا الرّمة ليغلب هشام المرني. بينما يستعين الثاني بجرير في أمر لاحق، فتكون له الغلبة على ذي الرمة. ويقول الحاتمي إن الشاعر يستوهب البيتين والثلاثة واكثر من ذلك إذا كانت شبيهة بطريقته. أي أن الحاتمي يترك الأمر بحدود هذه الصياغة، ممثلاً لها ببعض الأشعار. أما عندما نريد تفسير ذلك، فمن الواضح أن الشاعر الأقوى هو الواهب، والأضعف هو المستعين به. ويحصل الفعل عندما تقع المماحكات والمنافسات في سوح الشعر. فهي معركة، شأن المنافسات والمعارك الأخرى. لكن الشاعر الأكبر لا يعطي من نفسه إلاَ عندما يرى الآخر تابعاً له، متماشياً مع صياغته. اي أنه يعطي للتابعين والمقلدين لا غير. وحتى عندما تأتي الهبة، فثمة ما يشي بحضوره فيها، ولهذا كان الفرزدق يدرك أنها في المثال السابق من صنع جرير. ولكن لنقرأ ما يقوله بلوم في هذا المجال:

(يحصل أن شاعرا يؤثر في آخر، أو على وجه الحصر، أن قصائد شاعر تؤثر في قصائد آخر من خلل سماحة النفس وكرمها، أو في ضوء الكرم المشترك. ولكن لسنا هنا في مجال المثالية اليسيرة السهلة. فكلما حضر الكرم كان الشعراء الذين ينالونه هم الأصغر وكلما زيدت هذه، وكثر تعاطيها استيهابا، كان الشعراء من المتورطين فيها ضعفاء.

وهنا أيضاً، فإن التاثير يتأكد في سوء استيعاب ومجانبةِ فهمٍ من قبلهم، على الرغم من أنه يبدو عفوياً، يجري دون وعيٍ ودراية تقريباً ـ ص ٣٠).

ومن الواضح أن هارولد بلوم يفيد من نظريات علم النفس، ومن تاريخ (السنَّة) الغربية منذ النهضة كما يود أن يقول. لكن تتابع هذه الإشارات ينبغي أن يثير فينا بعض التساؤلات: فهل أن المواردة تتكرر في تحليل أنواع التبعية والتأثير والسرق بهذا اليسر؟ وبهذا التفصيل المدهش؟

أي أننا ونحن نبحث في المتشابهات والأصول لا يمكن لنا أن نتجاهل سعة المصطلحات العربية من جانب وتوليدات بلوم المستجدة من جانب ثانٍ. كما لنا أن نتخيل كم كانت تلك العدة في المصطلحات سباقة في حينه. وليس مستغرباً أن تثير آليات الحاتمي استغراب ابن رشيق، لما تنطوي عليه من جدة بعدما جاء به القاضي الجرجاني من تسميات واضافات لما كان دارجاً في تناول السرقات. إلاّ أن مجهود الحاتمي في (حلية المحاضرة) ينقل معالجات السرقات من ميدان الخصومة والاعتراك على أصعدة الكتابة إلى آليات النص، بلاغته وعلاقاته، مشتبكاً مع أو مفترقاً عن الكتابات الأخرى.

ومن حيث العناية ببلاغة النص، لا يبدو الحاتمي معنياً بغير تفسير الحالة، وتقعيدها: فالاصطراف مثلاً ما هو إلاّ اجتلاب واستلحاق كلما جاء به الشاعر إلى نفسه (على جهة المثل). ومثل هذا التفسير يكفي الحاتمي، فيضع له التسمية اصطلاحاً، مشاركاً في معجم البلاغة المزدهر باستمرار. أما ما يعوزه هذا المعجم فهو تأويل سر ذلك: إذ إن هذا (الاصطراف) لا يتم إلاّ عندما يكون اعجاب الشاعر بصاحب الأصل

قد بلغ مبلغاً يدعوه إلى ذلك. ولربما لا يكون الشاعر بل نصه هو المقصود، فيأتي داخل القصيدة الجديدة مستلحقاً، ضائعاً بين المصادرة والإحالة، كما يشتهي شاعرنا الجديد.

وسواس الشعر الحديث:

وترجع ضرورات هذا المدخل في قراءة عدة التفاعل الشعري، بين الموهبة والموروث، وبينهما وبين الثقافات الأخرى وأسماء الشعراء المبرزين فيها، إلى لزوم انتشال تلك العدة الاصطلاحية من وهدتها، واسترجاعها ثانية إلى موقع الصدارة. كما أن هذا المدخل الذي تحييه مبدئيا (نظرية) بلوم مع إغفال واضحٍ للشعرية العربية، ينبه ثانية إلى إمكانية تسلل هذه المفاهيم إلى (بلوم) من خلال قراءاته في (ديوان) غوتة، وهوامشه المعروفة بشأن الشعر العربي، وكذلك عنايته هو نفسه بالجهد الرومانسي الانكليزي الذي انتفع كثيراً في حينه من قراءات سير وليم جونز وترجماته عن المعلقات وتعليقاته وحواشيه المسهبة حول الشعر العربي ونقده. لكن (بلوم) يكتب عن (البلبال) والكبت، ولربما تراخت الذاكرة عن قصد، فلا ذكر لما قالته العرب من الشعر ! اما الاحتمال الآخر فهو (التوارد). فكما حتمت الوقائع في حينه تبلور الحاجة إلى معجم اصطلاحي عند الجرجاني والحاتمي وغيرهما، قادت مثيلاتها إلى استنتاجات (بلوم) مشحونة بدراية أخرى تمتد معارفها بين نيتشه وفرويد.

ومهما يكن، فإن الخلاصة التي يبلغها بلوم هي جسرنا الموصل إلى قراءة الشعر الحديث، فهو يقول في ضوء تمهيداته النظرية:

(إن فعل التأثير الشعري ـ عندما يشمل شاعرين أصيلين قويين، فإنه ينطلق من خلل قراءة مشوهة للشاعر الأسبق. فعل تصحيح خلاّق هو في حقيقته تأويل مسخ ضرورة. إن تاريخ التفاعل المستمر، والذي هو الموروث الغربي الرئيس منذ النهضة، ما هو إلاّ تاريخ وسواس ومحاكاة مشحونة بالدفاع الذاتي، إنه تاريخ تشويه وتحريف مقصود، بدونهما لا يمكن للشعر الحديث كما نعرفه أن يكون موجوداً ـ ٣٠).

الهوامش

(١) رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون (الدار البيضاء: توبقال، ١٩٨٨)، ص ٢٠.

(٢) ظهرت مقالة الأمريكي جون بارث بعنوان "Literature of Exhaustion" في عام ١٩٦٧، وتعددت مجالات نشرها بعدئذ. أما "The Literature of Replenishment" فقد ظهرت في ٦٥ ـ ٧١: Atlantic 245 (Jan. 1980)

(٣) هكذا نقرأ مثلا لفاضل العزاوي من بين اخرين. (أغنية إلى ف. العزاوي) أو (تعليم ف. العزاوي إلى العالم)، يراجع صاعدا حتى الينبوع. الأعمال الشعرية ١٩٦٠ ـ ١٩٧٤ (بيروت: الموسسة العربية، ١٩٩٣)، ص ١٧ ـ ١٧٧.

(٤)

" Literary Borrowing.. And Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, And Intertexts," ESIC, X11, 2, (June 1986): 229 - 239.

(٥) ومعروف ما يقوله Shelley من قبل في ان شعراء العصور جميعها يشاركون في القصيدة الكبرى قيد التكوين باستمرار. يراجع استخدام (بلوم) للمفهوم في ((1973: Oxf. Univ. Press.) p19. The Anxiety of Influence ويستعيد بلوم فكرته في أكثر من كتاب.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي (بيروت: العصرية، ١٩٦٦)، ١٩٢.

(٧) الوساطة... ص ١٨. وتظهر الإشارات اللاحقة في المتن.

(٨) أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر البغدادي الحاتمي، الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، تقديم وتحرير فؤاد أفرام البستاني ·بيروت الكاثوليكية، ١٩٣١)، ص ٢٣

(٩) ومعروفة آراء السيرافي في الرد على المترجمين من اليونانية في الإمتاع والمؤانسة. كما يعد د. شكري محمد عياد قضية السرقات (تفرعاً واضحا للتيار العربي النقدي القائم على الرواية المعني بالجزئيات، المعجب بالقديم). وعلى الرغم من احتمالات حضور (نقد الشعر) الأرسطي عند ابي هلال في الصناعتين، عبر قدامة بن جعفر، فإن الدكتور عياد معني بالتلخيص والأخذ عن أرسطو لدى ابن سينا وعبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني تحديدا، مع الإشارة إلى أن حازما يرى في قوانين أرسطو (غير كافية لأن تطبق على أشعار العرب). كما يرى في ضوء مقولات ابن سينا نقصاً كبيراً في شعر اليونان مقارنة بالشعر العربي، بما يظهر الشعر العربي متسعا كثيرا ومتطورا ومتشعبا في ألفاظه ومعانيه واستدلالاته. ولو وجد أرسطو (في شعر اليونانيين مثل ما في أشعار العرب لزاد على ما وضعه من القوانين الشعرية). ولم يتبق ما يستحق المقارنة وتأمل التأثر الشعري غير "الحكمة" و"الرأي" عند المتنبي بخاصة، كما يقول د. عياد. يراجع كتاب أرسطاطليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي. تحقيق د. شكري محمد عياد، مع دراسة لتاثيره في البلاغة العربية القاهرة: الهيئة المصرية، ١٩٩٣ ص ٢٣٠، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٦٥، ٢٨٥ أما في عزل احتمالات التأثير النقدي والبلاغي عن الشعري، فيراجع د جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (بيروت : الثقافي، ١٩٩٢)، ١٤٤ ـ ١٦٠.

(١٠) حول تفقد الشاعر لشعره، (فيسقط رديه، ويثبت جيده) يراجع ابن رشيق، العمدة. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (بيروت: الجيل، ط ٥، ١٩٨١)، ج١، ٢٠٠

(١١) نصوص النظرية النقدية في القرن الثالث والرابع للهجرة. جمع وتبويب د. جميل سعيد ود. داود سلوم. النجف: النعمان ١٩٧٠، ص ٣٣٤ ـ ٣٣٦.

(١٢) كتاب المنصف للسارق والمسروق منه. تصنيف أبي محمد الحسن بن علي بن وكيع في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي. تحقيق عمر خليفة بن إدريس. (بنغازي مطبعة جامعة قاريوس، ١٩٩٤). ص ٩٨.

(١٣) ابن منظور، أخبار أبي نواس (مطبعة الاعتماد ١٩٢٤)، ج١، ٧٥.

(١٤) سرقات أبي نواس. تحقيق وشرح د. محمد مصطفى هدارة. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧.

ص ٣٢

(١٥) المنصف.... ص ٢٧٠.

(١٦) نصوص النظرية النقدية، ص ٣١٧.

(١٧) نصوص النظرية النقدية. ٣٢٦ ـ ٣٤١.

(١٨) يرجع د. بدوي طبانه، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها. بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٦. ص ٤٨ ـ ٤٩.

(١٩) العمدة أبو علي الحسن بن رشيق، (بيروت: دار الجيل ١٩٨١). ج٢، ٢٨ ـ ٢٩٤.

(٢٠) شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد المرزوقي. شرح أحمد أمين وعبدالسلام هارون (القاهرة: لجنة الترجمة والنشر). أربعة أجزاء. ج١، ١٩٦٧: ص ٩، ١٠.

(٢١) المنصف.... لابن وكيع، ١٠٥.

(٢٢) ويرد البيت عند الشريشي مختلفا، يراجع هامش المحقق في المنصف.... ١٤٠، هـ ٨. وترد الإشارات التالية في المتن.

(٢٣) بشأن النصوص، يراجع د. بدوي طبانه، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٢٤) ويكون بيت عنترة، وكما علمت شمائلي وتكرمي..



أكثر الأسئلة عمقاً

موريس بلاشور

ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي

نتساءل حول زماننا. هذا التساؤل لا يتم في لحظات متميزة، وإنما يتواصل دون انقطاع. وهو جزء لا يتجزأ من الزمان. يهزه بالطريقة نفسها التي يتميز بها الزمان. ربما لا يتعلق الأمر تماماً بسؤال، بل بالأدلة بنوع من الهروب داخل الصّخب العميق الذي تولده معرفة العالم - والذي يسبق عن طريقه كل معرفة ويصاحبها. نطرح، في النوم واليقظة، جملاً تتابع على شكل أسئلة. إنها أسئلة مضجة. ما قيمة هذه الأسئلة ؟ وماذا تعني ؟ هاته أيضاً أسئلة أخرى..

ما مصدر هذا الولع، وهاته القيمة الكبرى التي يحظي بها السؤال ؟ السؤال بحث. والبحث بحث عن الجذور. انه الاستقصاء والغوص حتى الأعماق والحفر في الأسس وتقصي الأصول. وهو في النهاية استئصال. هذا الاستئصال الذي يقتلع الجذور هو العمل الذي يقوم به السؤال. وهو عمل الزمان. يتقصى الزمان نفسه ويختبرها عن عظمة السؤال. الزمان هو دورة الزمان. استجابة لدورة الزمان تقوم إمكانية طرح الذات موضع سؤال في الكلام الذي يتساءل عن طريق الكتابة وهذا قبل أن يتكلم.

هل الزمان، حركة الزمان والظرف التاريخي هو الذي يتساءل ؟ حقاً. انه الزمان، الزمان كسؤال، أي ذلك الذي يبلور الأسئلة بفضل الزمان، وفي لحظة معينة من الزمان، ككل موحد ويعين التاريخ كمجموع الأسئلة. يقول فرويد ما معناه: إن جميع الأسئلة التي يطرحها الأطفال جزافاً لا يطرحونها إلا استعاضة عن السؤال الذي لا يطرحونه وهو

السؤال الذي يظل معلقاً وهو المتعلق بالأصل. وبالمثل، فنحن نتساءل حول كل شيء، بغية الحفاظ على حيوية الولع بالسؤال، لكن جميع أسئلتنا تستهدف سؤالاً واحداً، هو السؤال المركزي أو السؤال المتعلق بكل شيء.

السؤال الإجمالي، هو السؤال الذي يضم مُجمل الأسئلة[1]. نحن لا ندري ما إذا كانت الأسئلة تشكل كلاً موحداً، ولا ما إذا كان السؤال الإجمالي، أي الذي يضم مجمل الأسئلة، هو أسمى سؤال. إن دورة الزمان هي تلك الحركة التي يتبلور فيها السؤال الإجمالي ويطفو على سطح البحر.

عندما يطفو السؤال على السطح يُستأصل ويقتلع من جذوره. وإذ يغدو سطحياً، فإنه يخفي من جديد أكثر الأسئلة عمقاً ويحفظها.

لا ندري ما إذا كانت الأسئلة تشكل كلا موحداً، بيد أننا نعلم أنها لا تبدو مستفهمة حتى تتوجه بسؤالها نحو هذا الكل الموحد الذي يظل معناه غائباً عنا، حتى في صورة سؤال. حينئذ يغدو التساؤل هو الاقتراب أو الابتعاد من أفق كل سؤال. التساؤل هو أن نضع أنفسنا أمام استحالة وضع السؤال جزئياً. هذا في حين أن كل سؤال جزئي. يطرح طرحاً سليماً كلما تقيّد بجزئية الطرح. كل سؤال محدد. بما أن السؤال محدد، فهو الحركة الخاصة التي يُحفظ اللامحدود بفضلها في تحديد السؤال.

السؤال حركة. والسؤال الإجمالي هو كل الحركة وحركة الكل. ونحن نحس بانفتاح الكلام المتسائل ناقص. فهو يؤكد بسؤاله انه ليس إلا جزءاً. على هذا النحو، فالسؤال، على عكس ما أكدناه منذ قليل، جزئي في جوهره، السؤال هو الفضاء الذي يقدم فيه الكلام نفسه ناقصاً غير مكتمل. ماذا تعني، والحالة هاته، عبارة السؤال الإجمالي. اللهم إلا التأكيد على أن الكل الموحد ينطوي على خصوصية كل شيء وجزئيته.

إذا كان السؤال كلاماً ناقصاً غير مكتمل، فهو يقوم على النقص والعوز. ليس السؤال ناقصاً بما هو سؤال. انه على العكس من ذلك، هو الكلام الذي يكتمل عندما يفصح عن نقصه وعدم اكتماله. إن السؤال يضع الإثبات الممتلىء في الفراغ فيكسبه غنى وثراء بفضل هذا الفراغ. عن طريق السؤال نعطي لانفسنا الشيء كما نمنحها الفراغ الذي يمكننا من ألا نتملكه، أو لا نتملكه إلا كرغبة. السؤال هو رغبة الفكر.

* * *

لنأخذ هاتين العبارتين : " السماء زرقاء "، " هل السماء زرقاء؟ نعم ". لا يتطلب إدراك الفرق بين هاتين العبارتين ذكاء خارقاً. فالنعم لا تعيد البتّة إلى الإثبات المباشر بساطته. في السؤال أخلت زرقة السماء مكانها للفراغ. ومع ذلك فالزرقة لم تختف وتمح، بل إنها، على العكس من ذلك، ارتقت حتى بلغت إمكانيتها وتجاوزت وجودها فانتثرت بقوة في هذا الفضاء الجديد الذي لم يبلغ من الزرقة قط هذا القدر، وذلك في علاقة أكثر صميمية مع السماء، في هاته اللحظة، لحظة التي يتوقف فيها كل شيء. ما أن ينطق بالنعم، وبمجرد أن تثبت زرقة السماء حتى نتبين ما هذا الذي ضاع. عندما تتحول اللحظة إلى مجرد إمكانية، فإن الوضع لا يعود على ما كان عليه. والنعم المطلقة عاجزة أن ترجع هذا الذي لم يكن لحظة إلا مجرد إمكانية. والأدهى من ذلك انها تحرمنا غنى الإمكانية وثراءها مادامت تؤكد الآن ما هو كائن. إلا أنها إذ تضع التأكيد في الجواب، فإنها لا تثبته إلا بصفة غير مباشرة. وهكذا فنحن نفقد في النَعم التي يعطيها الجواب المعطى المباشر، ونفقد انفتاح الإمكانية وثراءها. الجواب شقاء السؤال.

يعني هذا انه يكشف عن الشقاء الذي يضم السؤال. ذلك هو الوجه السيء في الجواب. ليس الجواب شقياً في ذاته. انه واثق من

ذاته، وهو يتميز بنوع من السّمو المجيب أكثر سمواً من السائل. نقول عن الطفل الذي ينسى وضعه كطفل : انه يجيب. الجواب إذن هو نضج السؤال.

ومع ذلك فالسؤال يتطلب جواباً. صحيح ان السؤال ينطوي على نقص يريد أن يكتمل. غير أن هذا النقص غريب من نوعه. فليس هو بصلابة السلب والنفي. فهو لا يعدم ولا ينفي ولا يرفض. وإذا كان قوة يتم فيها شيء سلبي، فإن هاته القوة تتدارك نفسها في مرحلة لا يكون فيها هذا النفي قد بلغ تحديده السلبي التام.

السماء زرقاء، هل السماء زرقاء ؟ لا تحذف الجملة الثانية من الأولى أي شيء. أو قل إن الحذف هنا نوع من الانزياح شبيه بحركة الباب وهو يدور حول محوره. وحتى فعل الكون الذي يربط في اللغة الفرنسية السماء والزرقة لا ينسحب في التعبير الفرنسي للعبارة الثانية، وإنما يدخل عليه شيء من التخفيف، فيغدو أكثر شفافية، وتفتح في وجهه آفاق جديدة، وفي لغات أخرى يخصص السؤال بوضع الفعل في صدر العبارة :

Is the sky blue ?

Ist des Himmel blau ?

يسلط الضوء هنا على الوجود الذي " يوضع موضع سؤال "، والذي يسلط نور السؤال عن طريقه على كل ما تبقى. شأن ذلك شأن تلك النجوم التي يشتد ضياؤها ويحتد كي تنطفىء. إن القوة المضيئة التي تعلو بالوجود نحو الصدارة والتي يظهر الوجود عن طريقها بعد اختفاء وتحجب، هي في الوقت نفسه ما يهدد الوجود بالاختفاء. السؤال هو تلك الحركة التي يغير فيها الوجود مجراه فيظهر كامكانية مرهونة بدورة الزمان.

ذاك هو مصدر الصمت الذي يطبع الجمل الاستفهامية. فكأن الوجود، عندما يضع نفسه موضع سؤال، (فعل الكون الذي يطبع العبارات الاستفهامية في اللغات الأوروبية) كأنه يتخلى عن صخب انبثاقه، وحسم نفيه، ليكشف عن نفسه وينفتح، ويفتح الجملة على آفاق جديدة، بحيث تغدو الجملة بذلك الانفتاح فاقدة لمركزها الذاتي الذي يصبح خارجا عنها مقيما في المحايد.

قد يُعترض علينا بأن هاته حال كل جملة، فكل جملة تجد تتمتها واستمرارها في أخرى. بيد أن السؤال لا يبعد تتمته واستمراره في الجواب. انه، على العكس من ذلك، ينتهي وينغلق بفضل الجواب. يُقيم السؤال نوعاً من العلامة التي تتميز بالانفتاح والحركة الحرة. وما يحدده رداً واستجابة هو بالضبط ما يوقف مد الحركة ويسد أمامها الأبواب. يتلهف السؤال إلى الجواب وينتظره، لكن الجواب لا يهدىء من روع السؤال. وحتى إن هو قضى عليه وأوقفه فانه لا يقضي على الانتظار الذي هو سؤال السؤال. السؤال والجواب، بين هذين الطرفين مواجهة وعلاقة غريبة من حيث إن السؤال يتوخى من الجواب ما هو غريب عنه، كما يريد في الوقت نفسه أن يظل قائماً في الجواب كحركة يريد الجواب إيقافها ليخلد إلى الراحة. غير أن على الجواب، عندما يجيب، أن يستعيد ماهية السؤال التي لا يذيبها ما يجيب عنه.

الهوامش

* M. Blanchot L'entretier infini
Galbimard pp 12 - 16.

(١) راجع الفصل الثاني من كتاب Dionys Mascolo وهو بعنوان " ليس هناك في الواقع للسؤال إجمالي ".

* * *

العالم نص
النص عالم:
حكاية جراب الكردي نموذجاً

أبو بكر أحمد باقادر

مقدمة

تصور بعض كتاب الأدب الشعبي " الرفيع " حياة بلاط الخلفاء كما لو كانت متوفرة ومتاحة للجمهور، فذلك الأدب يدعي، ويقدم ما يرى، إنه تفاصيل ما يجري في البلاط، بل وأحياناً كثيرة يحاول تقديم ما يجري في حياة الخليفة اليومية، خاصة حياته الخاصة جداً. وفي المقابل نجد صورة الخليفة والمحيطين به غالباً على أنهم يرغبون، وبشكل حقيقي في أن يحيوا حياة الناس، العامة منهم على وجه الخصوص، بدون الرسميات والشكليات التي تقتضيها بروتوكولات حياة البلاط، سعياً منهم لمعرفة الواقع الاجتماعي مباشرة[١].

ويظهر أن الأدب الشعبي "الرفيع" يسعى إلى تقديم صورة أكثر انسانية للخليفة والبلاط، وتخليص تلك الحياة الخاصة من الهالة الأسطورية المرتبطة بجبروت الحكم والسلطة. في ظل هذه الأجواء تجري الحكاية التي نقدمها هنا، وفي هذه الحكاية سنطلع على شكل من أشكال الترفيه الخاص/العام، الذي يؤكد على حسن النكتة من ناحية ومن ناحية أخرى كيف أن النكتة تقدم نقداً ضمنياً للواقع الاجتماعي الثقافي الذي يعيشه المجتمع الاسلامي الوسيطي، وعلى أية حال سوف نرى كيف تجري أحداث هذه الحكاية في تفاصيلها ؟[٢]

٢ ـ هيكلية السرد

يبدأ السرد بمحاولة تحليل لدافع أو دوافع السرد بالشكل الذي سنقدّم به الحكاية. ويظهر أن الدافع الرئيسي لسرد الحكاية، هو قلق الخليفة، وإن صاغ السارد ذلك، بعبارة تحتمل الصدق لكنها لا تؤكده قيل أن". والعجيب في الأمر أن الخليفة الذي ضاق صدره هو "هارون الرشيد" الذي يقدمه التراث الاسلامي، بل العالمي، على أنه الخليفة الذي ترأس الحضارة الإسلامية في أوجها، كما لو أن الإشارة إلى القلق والتبرم إنما يكون أظهر في سياق الحياة الراقية المنعمة، لذا فإن الخليفة لا يعد قلقه و"ضيق صدره" أمراً ينبغي أن يكتمه. لا يورد الراوي ما الذي يقلق الخليفة؟ هل هي أمور سياسية دولية أم محلية أم شخصية؟ فالمهم كيفية معالجة القلق والتوتر آنذاك، وربما حتى يومنا هذا[٣].

يطلب الخليفة من وزيره، جعفر الوزير الأعظم[٤]، أن يساعده على إزالة القلق وضيق الصدر الذي يعاني منه، ومن الواضح أن الوزير على دراية بالكيفية، القائمة على أساس أن الترفيه البلاطي أحد الوسائل المهمة لتمكين الخليفة من القيام بوظائفه. لكن الوزير لا يمكنه أن يختار من بين البدائل والاختيارات المتاحة وإنما عليه أن يعرف نوعية الترفيه (حكايات هزلية، تاريخية، غناء، رقص.. وغيرها) التي يجد الخليفة نفسه تميل إليها. على أنه لقربه من الخليفة يعرف الاختيار الأقرب لواقع الحال. فيتذكر أن " لي صديقاً اسمه علي العجمي "، وبهذا يقع الاختيار على شخص " مزيل للقلق " هو موضع ثقة ومعرفة الوزير، و" عنده من جميع الحكايات والأخبار " بحيث سيكون للخليفة أن يختار من بين ما

يمكن أن يقدمه. لن نتوقف هنا عند " العجمي" والصلة بين ذلك، وبين البرامكة (الذي منهم الوزير وانهم اعجام) فتلك مسألة سنتعرض لها لاحقاً كما تدفعنا إلى ذلك الحكاية نفسها.

فقال الخليفة: " علي به " فقال جعفر: سمعاً وطاعة، ثم إن جعفر خرج من عند الخليفة في طلب عليِّ العجمي فأرسل خلفه فلما حضر، قال أجب أمير المؤمنين قال: سمعاً وطاعة. فأتى الخليفة فسلم وترحم. فقال له اجلس فجلس(٥).

فقال له الخليفة: اسمع يا علي إنني الليلة ضيق الصدر وسمعت عنك أن في ذهنك حكايات وأخبار أريد منك أن تسمعني ما يزيل همي وفكري.

نقلت هذه التفاصيل في هيكلة السرد لتوضيح أهمية أبرز ما يمكن أن نسميه بهالة الحميمية والإيحاء وبالنقل الصادق، بل والخاص جداً بحيث يشعر المتلقي للسرد انه يشارك في الاطلاع على خصوصيات البلاط وبأدق التفاصيل وهو ما لا يتاح للكثير غيره! فنظام السرد إذن ينقل المتلقي من حياة عامة مبتذلة إلى حياة البلاط بكل ترفها وما فيها من غموض عوالمها، ليس كمشاهد من بعيد وإنما مشارك عن كثب، إن أسلوب التشويق هذا أمر ضروري في حالة تغيب البعد السيري لأبطال السرد. فنحن لا نعرف شيئاً مفصلاً عن علي العجمي، ولا عن قلق الخليفة ولا عن مهام جعفر بحيث نعرف طريقة حل مشكل قلق الخليفة، لكن على ما يظهر أن هذا ليس مطلوباً، إذ غياب هذه التفاصيل يزيد من غموض حياة البلاط ويرغِّب فيها.

في هذه الأجواء التي يصبح أهم ما فيها إزالة قلق الخليفة وما

يضيق به صدره، كيف سيتصرف علي العجمي؟ المفروض أن يكون قلقا وتحت ضغط نفسي رهيب، فلقد دعي لشخصه، وذكر له الخليفة ما سمعه عنه وعن قدراته، ومن الواضح أنه لبى أوامر مثوله أمام الخليفة ربما دون أن يعرف ما الأمر الذي دعي من أجله؟ فما الذي يقدمه لنا السرد، بحيث يجعل الحكاية التي ستقدم هي الأفضل لكل هذه الأسباب(٦) ؟

فقال يا أمير المؤمنين تريد أن أحكي لك شيئاً سمعته أو رأيته؟ فقال له إن كنت رأيت شيئاً فاحكه! لقد كان "العجمي" محترفاً متمرساً كما ذكر جعفر وهو يعرف كيف يرفه عن الخليفة وغيره ولقد قامت قدرته على التعلم ومعرفة الموجود والمتاح من الحكايات، لكنه لم يقتصر على ذلك فهو أيضاً صاحب خبرة، من الواقع الاجتماعي، الحياتي، يميل إلى تجربة بحيث هو على ثقة أنها ستلقى استحسان الخليفة. وفي الوقت نفسه ستضفي هالة من الصدق و"الواقعية" على الحكاية، وهو أمر في غاية الأهمية كما سنرى!

٣ ـ إطار الحكاية

إن مما يزيد تشويق الحكاية ويضاعف مصداقيتها أن تقع أحداثها في مدينة كبيرة كمدينة بغداد، حتى وإن كان الراوي من خارج بغداد وعليه أن يأتي إليها، إن وقوع الأحداث في بغداد يجعلها أقرب إلى عقل ووجدان المتلقي سواء كان ذلك الخليفة أو المتلقي العام الذي لبغداد حضور خاص في مخياله، فهي مدينة حكايات ألف ليلة وليلة والخلافة والأجواء الخيالية المصاحبة لكل ذلك التراث. وللدخول لعالم

الحكاية يبدأ الراوي بعبارته: ".. إني سافرت في بعض السنين من بلدي إلى هذه المدينة وهي بغداد وصحبني غلام ظريف ومعه جراب نضيف فأودعني إياه" لا يبرر السارد لماذا كانت صحبة الغلام مهمة للحكاية ولما وسمه "بظريف" والأهم معه جراب نضيف على أننا سنكتشف ان الحكاية إنما تدور حول جراب هذا الغلام، ونظرا لظروف سريالية ما ، سينسب في الجراب من أشياء لا يصبح جراب الغلام النظيف هذا ظريفاً وإنما في غاية الغرابة والظرف.

ولابد للسارد أن يوضح كيف أنه والجراب ضحايا عدوان ظلم، ولتوضيح هذه الصورة، يقدم لنا السارد الوضع بالشكل التالي: " أبيع وأشتري " أي أقوم بأعمال شريفة لا تقود إلا إلى حسن التعامل مع الآخرين، فإذا بالسارد وهو في هذا الوضع القانوني المسالم يقع ضحية "كردي ظالم معتد" يهجم على السارد[٧] ويأخذ الجراب منه (عنوة) ويبرر هجومه بعبارة "الجراب جرابي وكل ما فيه قماشي وثيابي" حاول السارد أن يرد هذا الظلم والاعتداء والهجوم بشكل سلمي لكن على ما يظهر أنّ اندفاع الكردي وتمسكه بأقواله يؤكد جديته وصدق دعواه مما جعل الناس الذين شدهوا الواقعة يرون أن أفضل حل ممكن هو رفع الأمر إلى القضاء ونظراً لأن الراوي "مواطن صالح متمسك بالقانون والعرف. فإنه يعلق سلفاً أنه بحكمه راضي". عند هذا الحد المفروض أن يأخذ السرد تسلسله المنطقي وتنتهي الحكاية بحكم القاضي.

في الواقع السارد يستدرج المتلقي إلى مثل هذه النهاية الطبيعية إذ ينقلنا السرد إلى حوار بين الماثلين أمامه والعارفين بمتطلبات المرافعات الشرعية والملتزمين بها. وكان موقف القاضي واضحاً

وصريحاً: من يعرف ما بداخل الجراب هو، في الغالب، صاحبه. وإلى الآن الحكاية عادية جداً وكثيرة الحدوث، وفي أسوأ الحالات كل ما في الأمر هو التباس، فسر الحكاية به ثغرة تهيئنا إلى أن الكردي ربما كان فعلاً صاحب الجراب. فالجراب جراب "الظريف" ولا نعلم ما إذا كان فعلاً صاحبه أم لا؟ ومن ثم لو أن الكردي قدم وصفاً صحيحاً لما في الجراب لانتهى الأمر بحكاية عادية جداً لا يمكن أن تبدد قلق الخليفة، مما يجعلنا ونحن نتابع السرد نعلم، وأيضاً، سلفاً بأن وراء الأكمة ما وراءها، فماذا كان وراءها ؟؟

٤ ـ انتقال الحكاية إلى البعد السريالي[٨]

كما ذكرنا إجراءات التقاضي تتطلب تحديد الخصوم ومثولهم أمام القاضي الذي عليه أن يحدد من المدعي والمدعى عليه وموضوع الخصومة. وكان التحديد أن الكردي هو المدعي والعجمي هو المدعى عليه وموضوع الدعوى الجراب، الذي يدعي الكردي أنه ضاع منه بالأمس. فكان حكم القاضي هو: "إن كنت عرفته فصف لي ما فيه". وجواب القاضي يحمل كل ما تقتضيه الحيادية، فهو يؤكد على أن هذا الجراب قد يشبه جراباً آخر، لذا فإن على الكردي أن يصف للقاضي ما فيه، بحيث يتحول الجراب من جراب مجهول، أي جراب، إلى جراب محدّد الملكية، جراب صاحبه.

فماذا وصف الكردي؟ وهل المحتويات المذكورة يمكن أن تكون محتملة في جراب عادي؟ هنا يبدأ السرد السريالي، إن أمكننا أن نطلق

على ذلك السرد هذا الوصف، وتصبح ساحة المحكمة ساحة للمزايدات السريالية الخارجة تماماً عن المألوف بين خصمين أقل ما يمكن أن نقوله في كلٍ منهما أنهما فعلاً غريبا الأطوار.

وبطبيعة الحال يمكننا الإحالة إلى الحكاية لمعرفة وصف كل واحد من المختصمين ما في الجراب(٩). على أننا نود أن نلفت الانتباه إلى أهمية ما ذكر كل واحد منهما في الجراب ومحاولة ربط ذلك بالإطار الثقافي العام، وخاصة الصراع بين شعبين مسلمين، أحدهما " كردي" والآخر "عجمي" فارسي، وذلك في إطار الصراع الشعبوي القائم آنذاك من ناحية، والصراع المذهبي القائم في آخر الدولة العباسية الأولى وسيطرته على العباسية الأخيرة.

ونظراً لأن الأكراد شعب بدوي رعوي تسنم الزعامة العسكرية من ناحية، وعرف بالجمال وحسن الخلق فإننا سنتوقع أن تكون المفاخرة بشيء من ذلك.. فماذا قال الكردي في جرابه؟ يعرض أولاً أدوات الزينة التقليدية من كحل ومراود ومناديل وأدوات الزينة والطعام، ثم تظهر بعد ذلك أنواع الحيوانات التي تلعب دوراً مهماً في حياة الرعاة من: عجل وعنزة وشاة ونعجة وخروف والحيوانات المستأنسة من جمال ونوق وبقرة وثور والحيوانات التي يعاني منها الرعاة من أمثال الثعلب واللبوة والسبع. إضافة إلى أن الأكراد رغم بداوتهم إلا أنهم أصبحوا، بسبب المناصب الإدارية والعسكرية يعيشون في حياة قصور ونعمة لذا فلابد من الإشارة إلى ذلك في شكل حياة مريحة من أسرة ومراتب وطوابق ومجالس وأروقة ومقاعد ومطابخ وخلافه. لكن في النهاية الأكراد جماعة بدوية قبلية لذا فإنهم سيتعصبون لصاحبهم ويشهدون بأن الجراب جرابه.

بطبيعة الحال، كلام الكردي مـن الواضـح أنـه لا يمكـن أن يكـون حقيقة وإنما هو مرافعة اعتداد وتفاخر استخدم فيها حادثة ضياع الجراب كسبب ومبرر ليقول ما يقول، مما جعل العجمي يشعر بـأن الأمـر لـم يعـد أمر جراب، فلقد ذكر إن جواب الكردي، "أبهتني" ومن ثـم تطلـب الجـواب جواب سجال يؤكد أهمية العجم وسيادتهم على الكرد البدو، وليس مجـرد مرافعـة حـول جـراب نظيـف لغـلام ظريـف. فكـانت إجابـة العجمـي، فـي مرافعته الأولى مؤكدة على منزلة العجم.

والعجيب فـي الأمـر أن علـى العجمـي إنمـا يؤكـد علـى الأطـلال والتاريخ العظيم العريض للعجم والحضارة الفارسية عمومـاً، مـع التـأكيد علـى التعليم والترفيـه والجنديـة والمـدن والقصـور العظيمـة والحـرف الشريفة، أي التأكيد على أهمية الحضارة وحياة المدينة في مقابل الرعي والرعاة والحرف الاجتماعية العـابرة. ويختتـم العجمـي مرافعتـه بالتـأكيد ليس على العصبية القبلية، كما فعل الكردي، وإنمـا علـى حيـاة المدينـة، إذ يشهد ألف نفر أن الجراب جرابه.

هكـذا إذن انتقـل السـجال، مـن خصـام حـول جـراب نظيـف، إلـى سجال بين شعبين وعرقين وحضارتين في حضور قاضي، أكبر الظن أنـه من العرب ومـن ثـم عليـه أن يكـون محـايداً بيـن الاثنيـن. بطبيعـة الحـال السارد يؤكد، بشكل ضمني أن الأطراف المترافعة أصبحت عارفة بقواعـد انتقال المرافعة والسجال من مجال أو مساق إلى مجال مختلـف، لـذا فـإن الكردي حينما سمع مرافعة العجمـي، بكـى وانتحـب وبـدأ يعـرض سـجاله بوتيرة جديدة وطريقة مختلفة، فماذا قال ؟

يكرر الكردى على أهمية الأكراد كبدو رحل وأهمية الحياة البرية

والحيوانات المفترسة في حياتهم وكذلك حياة الكر والفروسية، إضاف إلى أنهم كانوا فرسان فتح وانتصار، وانهم قديمون في الحضارة مسيحية واسلامية وانهم لا يقلون تحضراً عن العجم وإن كانت أصولهم البدوية وترابطهم الاجتماعي يجعلهم أكثر تديناً بحيث يشهد له القضا والشهود العدول بأن الجراب جرابه.

فما كان من العجمي حتى ينبري ليوضح أن الفرس وإن كانت لهم الأمجاد التاريخية السالفة، إلا أنهم أيضاً هم أصحاب الأمجا الحضرية في ظل الإسلام، فهم أصحاب التجارب والعلم والزراعة والحضارة بمعناها العام، خاصة ما كان منها يأخذ شكل الأدب والتجار والمدن التاريخية والمعاصرة والحرف والأعمال مع التركيز على أمهات المدن العربية المسلمة ودور العجم في ازدهارها في كافة المجالات. وإذ لم يسعف المد الحضاري المعاصر فإن الماضي التليد يشهد بأن الفرس أصحاب أمجاد غابرة. ولتأكيد عنصر الحضارة، يختتم العجمي مرافعته بنبرة لا تخلو من روح فكاهة وإن كانت لاذاعة، وفي الجراب "موسى بحد ماضي يحلق ذقن القاضي إن حكم أن الجراب ما هو جرابي"[(١٠)].

كما ذكرنا، وكما أوردنا في الهامش، المقابلة بين مرافعة الكردي والعجمي إنما هي مرافعة بين فضائل ومفاخر أمتين، وكل فئة تسعى إلى لفت نظر القاضي لصالحها، لكن نظراً لغرابة ما يعرض كل فريق وجعل الأمر ينحصر داخل " جراب " لابد عندها أن يكون مغزى ودلالة الجراب تسع العالم ، برمته. فالجراب هذا بمعنى ما، هو كناية عن العالم وربما الكون. مما سيجعل القاضي، الذي على ما يظهر أعجبته المرافعات فسمح للطرفين ليس فقط أن يرافع كل واحد منهما وإنما يرد أيضا على مرافعة خصمه، بحيث لم يعد لهما مزيد. وكان بالإمكان،

بحسب قواعد المرافعات أن يوقف " المهزلة " من البداية، فما ذكره الكردي في مرافعته أول مرة لا يمكن أن يكون في جراب ومن ثم كان بإمكان القاضي أن يوقف الأمر عند حد ويطردهما.

ولتأكيد ذلك قال القاضي : " ما أراكما إلا شخصين نحسين تلعبان بالقضاة والأحكام، لأن ما وصف الواصفون ولا سمع السامعون ما وصفتم في هذا الجراب. ما هذا إلا بحر ليس له قرار. ![11] " إذ يدرك القاضي أن المترافعين أمامه، إنما هما أشخاص غير عاديين " نحسين " وانهما إنما يريدان إيصال رسائل سياسية ثقافية عن أقوامهم وأن موضوع الجراب لا يمكن أن يكون معقول.

٥ ـ ماذا في الجراب ؟

لكن نظراً لأن الجراب هو العالم أو على الأقل دلالته، بحسب الرؤية الكردية والعجمية الفارسية، كان من الضروري أن يقدم القاضي، الذي هو في الغالب عربي يمثل سلطة الخلافة آنذاك، وأن يوضح واقع حال هذه الأقوام في النظر المحايد. عندها أمر القاضي بفتح الجراب. فمن قام بفتحه؟ الكردي ولن نتوقف طويلاً عند هذا الأمر، لكن مما له دلالته أنه الكردي رغم مرافعته ودفاعه عن أمته، إلا أنه على ما يظهر لم يكن يعلم فعلاً ما في الجراب ومن ثم لم يقدر سلفاً ما الدلالة الواقعية لعالمه بحسب ما هو موجود داخل الجراب : خبز وليمون وجبن وزيتون وهما غذاء البسطاء سواء كانوا من الرعاة أو أرباب السوق والعاملين فيه، لكنه بالتأكيد ليس من طعام أصحاب الحضارة والمقامات العالية

الذين يتطلبون الطعام الحسن الاعداد القائم على الطبخ وتعدد الاصناف وليس كما ادعى ان به قماشه وثيابه، فهو طعام فاقة لا يشبع صاحبه أيضاً كما ان الملابس التي ادعى سلفاً في جرابه لا تكسو.

ما هي الدلالة الرمزية هنا، النظرة الأولى ترشدنا إلى أن واقع الامتين تقلص في أبسط وأضعف أشكال معيشتها أما الرعي أو الخدمة في الأسواق، وما تتطلبه حياتهما في ظل تلك الظروف هو الأبسط والأرخص ؟ وهذا من شأنه أن يجعل السؤال الأبرز في ظل ما هو قائم هو أين مظاهر التفاخر والتعاظم وذكر المآثر وحالكما هو ذلك. يظهر أن العجمي أدرك ذلك مباشرة ، " ثم اني رميت الجراب قدام القاضي والكردي ومضيت إلى حال سبيلي ". ولا ندري ماذا كان موقف الكردي، فالقصة تترك الأمر معلقاً، لكن في الغالب تجعله، بشكل ضمني أقل إدراكاً لمغزي الحكاية.

أما الخليفة، ممثل عرق آخر، العرب، الذين عانوا من الشعوبية وتأكيد تفوق الأعراق الأخرى وخاصة العجم عليها، فالحكاية تصبح ذات مغزى عميق يستدعي أن يضحك الخليفة حتى يستلقي على قفاه وأن يزول همه وغمه ومن ثم يحسن جائزة العجمي الذي وإن حاول الرفع من شأن قومه إلا أن الزمان خذله[١٢].

٦ ـ خاتمة ودلالات

الحكاية ونظام السرد فيها يشير إلى جملة من الأمور. لعل من أهمها إمكانية توظيف الفانتزيا أو السريالية هنا للتعبير عن أمور

صراعية دفينة من ناحية، معروفة متداولة من ناحية أخرى. وكيف أن بؤرة الصراع قد تكون حول أمر تافه "جراب" من أجل تعميق الهوة وإبراز الفروق. يظهر كذلك أن الحكاية وإن كانت من الأدب "الشعوبي" إلا أنها لا تمثل وجهات نظر الشعوبيين وأنها تهزأ من وجهات النظر تلك من خلال التأكيد على سخافة وانحطاط المرامي التي ينطلق منها القوم، التباكي على الماضي أو التأكيد على التفرد في نشاطات معاصرة حضارية حضرية ينافس فيها الجميع. وان أولئك الذين يتشدقون بتلك الترهات هم في نهاية المطاف من البسطاء المعوزين: رعاة أو أصحاب سوق. كذلك ترمي الحكاية إلى إبراز الجانب الهزلي في الحضارة الاسلامية وخاصة في أهم واكثر مؤسساتها حساسية: القضاء. ولا غرابة أن يؤكد القاضي أن المترافعين إنما هما نحسين يهزلان بالحكام والقضاة، والربط بين مؤسسة القضاء والحكم أمر في غاية الأهمية، وهو ربط يؤدي إلى المؤسسة الدينية: الإسلام. وهو أمر لا يجب أن تتوسع فيه الحكاية، لأن القاضي حسم الأمر بتوضيح سخف وهامشية المترافعين وعدم كفاية مرافعاتهم بحيث تصبح مقنعة أو يمكن أن تؤخذ مأخذ الجدية من أي طرف !

كذلك من دلالات الحكاية أن تتوسع في ذلك الإطار عوالم الحضارة الاسلامية من حيث التأكيد على أبرز رموز الحياة السياسية الاقتصادية الثقافية فيها إذ نرى إجمالاً التأكيد على الثروة الحيوانية والعصبية (قبلية/عرقية) والمدن والحياة فيها والماضي والمفاخرة به. وهي أمور إن نظرنا إليها نجد أنها تمثل، أساليب الحياة الحضرية والريفية والبدوية مما يؤكد على أهمية البعد الأيكولوجي المتداخل في حضارة المنطقة رغم المقابلة الواضح بين الحياة البداوة / الريفية في

مقابل الحياة الحضرية. لكن جميع الأطراف ينتهي أمرها إلى مجرد الإكتفاء بالأساسيات دون توسع في حياة باذخة ناعمة، كما يدعي كل طرف!

يالها من مقارنة يعيش الناس على أمجاد يلوكونها ويفتخرون بها رغم أن واقعهم مدقع فقير! لكنها على ما يظهر سريالية الحياة. أما رمزية الجراب فهي رمزية ظريفة فعلاً يضيق حتى لا يمكنه أن يشمل سوى أقل القليل لكنه في الوقت نفسه يتسع حتى يشمل الكون، لكنه كون نصي، مما يؤكد أن السردية تحيل الكون إلى جراب وفي الجراب يصبح الكون/العالم مؤطراً في رموز مختارة!

إن حكاية جراب الكردي تحمل دلالة أخرى، وهي كيف يحمل أحياناً عالم ما متنا قضاته التي يفخر بها ، فإذا ما نظرنا إلى ذكره كلٍّ من الكردي والعجمي لوجدنا أن محتويات الجراب لا يمكن أن تتعايش في وقت واحد: البداوة وقمة الحضارة، الحضارة والتفسخ. وفي النهاية الواقع وقسوته. ألسنا جميعاً نعيش مأزق جراب الكردي، خيالنا وطموحنا وتقديرنا لذواتنا عالٍ متناقض لكن واقعنا لا يزيد عن: خبز وليمون وجبن وزيتون! ومما يلفت النظر أيضاً هو أن سياق الحكاية يؤطر إلى أن "مؤلف" الحكاية في كتابه الذي يؤرخ فيه لنكبة البرامكة أن يجعل السارد فارسي والوزير الذي يدعوه للتسلية عن الخليفة العربي فارسي أيضاً. وكل ذلك زيادة في النكاية بالفرس أو تأكيداً على أن الشعوبية عمياء عمّا يجمع بين الأمم وما يمكن أن تؤديه لأصحابها ؟

كذلك نجد أن خاتمة الحكاية لم تتعمق في تأمل كل من الكردي والفارسي في حياتهما ومصير حضارتهما وأمتهما بعد المرور بمرافعة "الجراب " أمام القاضي. والغريب أن النص جعل الخليفة يستلقي من

الضحك دون أن يوضح لنا مم كان يضحك: هل ضحك من خيال وسيريالية الكردي والفارسي؟ أم ضحك مما آلت إليه حضارتيهما وقد بادتا؟ أم من أن الفارسي يسخر من أمته ومن منافسيهم الأكراد، الذين سيحلون محلهم ـ كما سخرنا بدهاء ومكر، فما يهم في نهاية الأمر هو أن الخليفة لم يعد يشعر بالقلق والأرق.

هل يمكن أن يكون للحكاية مغزى عميق أبعد مدى من مجرد التسلية، خاصة وانها حكاية تم اختيارها لتقال أمام الخليفة وربما قصد منها أن تحمل دلالات سياسية ثقافية ؟ على ما يظهر أن الحكاية توضح، كما في حال الجراب، أحوال العالم، إما كساء وسترة أو كفاف ودفع لعوز، وفيما بينها، إن ضمن الشخص الأول والثاني خيالاً جامحاً يمكنه من امتلاك العالم بأسره وأن يتفاخر بذلك، كما فعل علي الفارسي وخصمه الكردي، لكن في كل ذلك على الانسان أن يتذكر أن التغني بالأمجاد الغابرة أو التمسك بالطموحات الجوفاء لن يغير من واقع الأمر..

نص : حكاية العجمي والكردي !

قيل ان الخليفة هارون الرشيد قلق ليلة فاستدعى بوزيره جعفر البرمكي فلما حضر عنده قال له يا جعفر اني قلقت وضاق صدري وأريد منك شيئا يشرح خاطري فقال له جعفر يا أمير المؤمنين إن لي صديقاً اسمه علي العجمي وعنده من جميع الحكايات والأخبار. فقال عليّ به فقال سمعاً وطاعة ثم إن جعفراً خرج من عند الخليفة في طلب علي العجمي فأرسل خلفه فلما حضر. قال أجب أمير المؤمنين. قال سمعاً وطاعة فأتي الخليفة فسلم وترحم. فقال له اجلس فجلس. فقال له الخليفة

اسمع يا علي إني الليلة ضيق الصدر، وسمعت عنك أن في ذهنك حكايات وأخباراً وأريد منك أن تسمعني ما يزيل همي وفكري. فقال يا أمير المؤمنين تريد أن أحكي لك شيئاً سمعته أو رأيته. فقال إن كنت رأيت شيئاً فاحكه. فقال سمعاً وطاعة: اعلم يا أمير المؤمنين أني سافرت في بعض السنين من بلدي إلى هذه المدينة وهي بغداد وصحبني غلام ظريف ومعه جراب نظيف فأودعني إياه فبينا أنا أبيع وأشتري. وإذا برجل كردي ظالم معتد هجم عليّ وأخذ الجراب مني. وقال هذا الجراب جرابي، وكل ما فيه قماشي وثيابي. فقلت يا معشر الناس قد اعتراني الوسواس. فقال الناس جميعا امضوا إلى القاضي، وأنا بحكمه راضي، فدخلنا عليه، وتمثلنا بين يديه. فقال القاضي في أي شيء جئتما. فقال الكردي نحن خصمان قال أيكما المدعي فتقدم الكردي، وقال أيد الله مولانا القاضي هذا الجراب جرابي، وكل ما فيه من قماشي وثيابي، وقد ضاع مني بالأمس. فقال القاضي إن كنت عرفته فصف لي ما فيه. فقال الكردي في جرابي هذا مرودين من لجين، وأكحالاً للعينين ومنديلاً لليدين ومشربتين مذهبتين وشمعدانين ومكبتين وطبقين وابريقين وصينية وطشتين ودستين ومغرفة وملعقتين ومسلة ومقلمة وملبتين وقعباً وقصعتين ومخدة ونطعين وجبة وفروتين وبقرة وعجلتين وعنزاً وشاتين ونعجة وخروفين وقطين أبلقين وجملاً وناقتين وبقرة وثورين ولبوة وسبعين، ودبة وتعلبين، ومرتبة وسريرين، وطبقة وقاعتين، ورواقاً ومقعدين، ومطبخاً ببابين، وجماعة أكراد يشهدون أن الجراب جرابي. فقال القاضي فما تقول أنت يا علي؟ فتقدمت يا أمير المؤمنين وقد أبهتني كلامه فقلت أعز الله مولانا القاضي أنا ما في جرابي إلا دويرة خراب وأخرى بلا باب ومقصورة للكلاب وفيه للصبيان كتاب وشيئان يلعبون بالكعاب وفيه عساكر وأطناب ومدينة بصرى وبغداد وقصر كنعان

بن شداد وكور وحداد وشبكة وصياد وعصا وأوتاد وبنـات وأولاد وألـف يشهدون أن الجراب جرابي، فلما سمع الكردي هذا الكلام بكـى وانتحـب وقال يا سيدي القاضي جرابي هذا معروف وكـل مـا فيـه موصـوف فـي جرابـي هـذا حصـون وقـلاع وقـرى وضيـاع وطـابق للصـــراع ووحــوش وضباع ورجال يلعبون الطابة والرقاع وأن في جرابي هذا حجرة ومهرين وفحلاً وحصانين ورمحين طويليـن وسـبعاً وأرنبيـن، وسـكيناً وخنجريـن، وبحراً وخليجين، وكمرا وجوختين، وعشاري وموكبين وصاري وقريتيـن وكـوراً ودكـانين ومنقلـة ونرديـــن وعجـوزاً و... ، وشاطـــرين وأعمـــى وبصيرين وأعرج ومكسحين وعياراً وأزعرين وجامعاً ومدرســتين وديـراً وكنيستين وقسيساً وشماسين وبتركاً وراهبين وقاضياً وشاهدين يشهدون أن الجراب جرابي. فقال القاضي ما تقول أنت يا علـي فبـادرت يـا أمـير المؤمنيـن وقـد امتـلأت غيظـاً وزدت فـي الحمـق، وقلـت أيـد اللـه مولانــا القاضي أن في جرابي هذا زردخانات صفاح وخزائن سـلاح وألـف كبـش نطاح في عشرين مراح وأربعين كلباً نباح وبسـاتين وكـروم عنـب وتيـن وتفاح وصوراً وأشباح وقناني وأقداح وعرائـس مـلاح ومغـاني وأفـراح وهرجاً وصياح وعبداً وفلاح وأخاه بحاح ورفيقـه صبـاح ومعهـم سـيوف ورماح وقسي ونشاب وأصدقاء وأحباب وخلان وأصحاب ومجلس للعتاب وندمان للشراب وطنبور مـع ربـاب ونايـات وقنـاني مصفوفـات وصبيـان وديـات وأخـوات معلمـات وبنـات مجليـــات وجـواري مغنيـــات وجـواري حبشيات وثلاثى هنديات وأربعة بدويات وخمسة روميـات وسـتة تركيـات وسبعة عجميات وثمانية قفجيات وتسعة كرجيات وعشـر كلبـات والدجلـة والفـرات وشـبكة وصيـاد وقداحـة وزنـاد وإرم ذات العمـاد وألـــف جــواد وقصر شــداد بـن عـاد وخانـات مـع حمامـات وقـدوم ونجـار وخشـبة مـع مسمار وتاجر مــع عطـار وبـزار مـع بيطـار وعبـد أسـود بمزمـار ومقـدم

وركبدار ومدن وأمصار ومائة ألف دينار وبواب وكستدار ورأس نوبة وعلم دار والكوفة مع الأنبار وعشرين صندوقا ملآنة قماشاً ودكان نحاس وحاصل معاش وبرجان للحمام وغزة وعسقلان ومن دمياط إلى أسوان وإيوان كسرى وملك سليمان ومن كوش نعمان إلى أرض خراسان وبلخ وأصبهان ومن الهند إلى بلاد السودان، وفيه أطال الله عمر مولانا القاضي قماش وغلائل وعراضي وموسى بحد ماضي يحلق ذقن مولانا القاضي إن حكم أن الجراب ما هو جرابي فعند ذلك يا أمير المؤمنين حار القاضي مما سمع ثم قال ما أراكما إلا شخصين نحسين تلعبان بالقضاة والحكام لان ما وصف الواصفون ولا سمع السامعون ما وصفتم في هذا الجراب ما هذا إلا بحر ليس له قرار ثم أمر القاضي بفتح الجراب ففتحه الكردي فإذا فيه خبز وليمون وجبن وزيتون ثم إني رميت الجراب قدام القاضي والكردي ومضيت إلى حال سبيلي، فلما سمع أمير المؤمنين ذلك ضحك حتى استلقى على قفاه وقد زال همه وغمه وأحسن جائزة علي العجمي وانصرف والله أعلم.

الهوامش

(١) يوجد عند الأمم الوسطية تراث علمي يسمى مرايا الأمراء موجهاً لإرشاد الملوك والخلفاء على كيفية إدارة شؤون الحكم عملياً، من هذه الكتب في التراث الإسلامي سياسة تامة لنظام الدين الطوسي، ونصيحة الملوك للماوردي والأسد والغواص وغيرها كثير.

(٢) الملفت للنظر أن موضوع ما يجري في بلاط الخليفة شكل مادة دسمة ومهمة للمبدع الشعبي، في ألف ليلة وليلة وغيرها من كتب اتجهت للشعب بحكاياتها، ولقد حظي الخليفة هارون الرشيد على وجه الخصوص بقدر لا بأس به من الاهتمام.

(٣) يظهر الأدب الشعبي قلق وهم الخليفة على انه أمر عادي وليس مكمن ضعف في الدولة، بمعنى أن الأدب الشعبي وإن أسطر أجواء البلاط لكنه في الوقت نفسه آنسنها.

(٤) أن يكون جعفر البرمكي الوزير المسؤول عن هذه الحكاية أمر لا يخلو من دلالات، فالحكاية وردت في كتاب، محمد دياب الاتليدي، أعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠، ص ٢٧٦ - ٢٨٠. والأغرب أن يختار جعفر الذي نكبت البرامكة بسببه، فارسياً ليسلي الخليفة، هل ذلك زيادة في الاستئثار بالخليفة.

(٥) الحكاية في وصفها للأجواء تسكت عن الكثير، فلا نعلم كيف أحضر الوزير في ذلك الوقت المتأخر إلى قصر الخليفة، وربما كان عنده ، لكن ماذا عن الفارسي، هل أحضره جند الخليفة، هل اقلقوه كما تفعل عادة الجند أم أحضر وهو عالم بالأمر، كل تلك الأمور لا تأتي على ذكرها الحكاية، لكن على ما يظهر لم يكن علي الفارسي مضطرباً، فهل ذلك لأنه كان يعلم بما دعي له أم لأن الخليفة عادل لا يظلم لذا لا خوف من الاستدعاء أمامه؟

(٦) لا يقدّم النص ما يؤكد على إن سرد حكاية مما شاهده علي الفارسي ستكون أفضل لحالة الخليفة، لكن بطبيعة الحال ما قدم به علي الفارسي يكفي إلى أنه كان يوازي بين الأمور وقد استدرج الخليفة لحكاية لم يسمعها من قبل من تأليف الفارسي، وبالتأكيد ستكون مسلية.

(٧) تم تصوير الكردي من البداية على أنه ظالم متعد وعجول وعلى أنه عنيد لا يقبل وساطة وتدخل الناس. بطبيعة الحال لايجعل النص الفارسي على العكس من ذلك، لكن السياق اللاحق يؤكد انه كذلك وخاصة الخاتمة كما سنرى.

(٨) أسميت السرد هنا بالسرد السريالي لأن كلاً من الفارسي والكردي كانا يعرفان استحالة أن يحوي الجراب على كافة ما يذكران ومن ثم تحول الجراب إلى كتابة ورمز ومظهر لمخفي هو يجليه.

(٩) يصبح هنا الجراب في واقعيته مختبر صدق ادعاء كل طرف من ناحية وفي سرياليته رمز آفاق مفاخر كل واحد منهما بتاريخ أمته.

(١٠) إشارة إلى كلٍ من الفارسي في المرتبتين بالقوادين والموس الحاد تشير إلى الظرف وحب السخرية ومن ثم الحضارة ولقد وردت في مقام الافتخار وليس القدح هنا. كذلك الحال بالنسبة للكردي الذي ذكر قومه كشهود وعصبية في المرتين.

(١١) تأكيد من القاضي على أن السريالية قد فهمت، لكن على القضاء أن يعيد الأمر إلى الواقع أو هذ المهزلة، إذ استعراض الأمجاد الغابرة والمفاخر البائدة إنما هي إضاعة لأوقات الدولة ولقد استهزأ بالأمر القائم.

(١٢) هل كان علي الفارسي في تقديمه للحكاية بقصد إعلاء شأن الفرس؟ هل أدرك أنه خذلهم؟ يظهر أن مؤلف الحكاية عربي أراد السخرية من هذا التناقض، التفاخر المؤدي لا شعوريا إلى قدح.



الإسرار أو الوجود المفارق

(حول اللغة والوجود والاستعارة)

- عز الدين الخطابي
- إدريس كثير

لماذا تمنى هايدجر لو تتاح له فرصة كتابة كلمة الوجود "Sein" تحت شطب يخفيها، حين كتابته لتصوراته حول التيولوجيا ؟ ما السر في قوله ؟ : " لو قدر لي أن أكتب نظرية في...، وهو أمر يراودني من حين لآخر، فإن كلمة " وجود " لن يكتب لها أن تظهر فيما سأكتب "[١].

لماذا أخفى هايدجر هذه الكلمة، تاركاً إياها ظاهرة من خلال شطب على شكل x[٢] لماذا تمنى ألا تظهر تلك الكلمة الصغيرة في التيولوجيا التي قد يكتبها يوماً ما، والتي كتبها فعلاً في نفس السنة (١٩٥١) ؟ لماذا التيولوجيا ؟ هل لأنها تفترض ذلك من حيث الجوهر ؟

لو انتبهنا إلى لغتنا، سنجد أن أمنية هايدجر تشكل لدينا واقعاً قائماً، يجب مساءلته، فما هو مجرد تمن ورغبة ملحة، هو عندنا أمر محقق ومسكوت عنه.

فاللغة العربية، هي من ضمن اللغات التي لا تظهر الرابطة المنطقية والوجودية " est " أو "is "[٣] فما معنى غياب هذه الرابطة ؟ وما معنى إضمار فعل الكينونة وغيابه وشطبه من على سطح كتاباتنا الأنطولوجية بما فيها تلك الشارحة لأرسطو ؟ ألا يمكن أن نستنبط من ذلك الغياب والإضمار شأناً وفلسفة ؟ أليس غياب الرابطة في لغتنا حدثاً غريباً ؟

من بين الذين فكروا في هذا الموضوع وتساءلوا بصدده في

عمق وتقص قل نظيرهما، الأستاذ طه عبدالرحمان في كتابه " اللغة والفلسفة "[٤].

يقول روني بواريي في تقديم هذا المؤلف مبرزاً إشكاليته ما يلي: " يعالج هذا الكتاب مشكلتين : الأولى تتعلق بالواقع الذي يقصده الخطاب، وموضوع الحقيقة، إنها مسألة واقعية الحقيقة والأنطولوجيا الثاوية فيها. والثانية تتعلق بدور اللغة في بناء فكر يعبر عن واقع ما ونقله. ترى كيف يمكن للغة أن تفرض أو تقترح علينا مفاهيم لفكرنا وتوجهه ؟ (خاصة إذا كانت هذه اللغة فاقدة للفعل الذي يرادف الوجود "etre " وهو فعل يلعب دوراً أساسياً في الفكر الهيلليني والفكر الغربي بصفة عامة، ستكون مناسبة ممتازة لتحسيسنا بأهمية وصعوبة المسألة) ذلك هو المشكل الذي يعالجه الأستاذ طه عبدالرحمان بعمق وأصالة[٥].

ما يهمنا في هذه المقدمة هو الكلام الذي شددنا عليه، وهو بالتالي إشكاليتنا في هذا البحث مع تغيير في التركيز على وحدات السؤال، بحيث لا نروم الوقوف عند أهمية المسألة وصعوبتها بقدر ما نريد مساءلة غياب أو طي تلك الرابطة. والتساؤل إنطلاقاً من ذلك الغياب عن دور اللغة في بناء فكر يحاول التعبير عن الواقع الأونطي، ودورها في اقتراح وفرض مفاهيم وتصورات توجه فكرنا وتصوبه أنطولوجيا.

١ ـ حضور استين وغيابها :

لم ينتبه الفلاسفة العرب إلى الطابع الأروبي للرابطة المنطقية " estin "، رغم انتباههم لغيابها في اللغة العربية، لذا يقول الأستاذ طه،

تجند كل الفلاسفة للعثور على المقابل الذي يمكنه أن يقابل هذه الرابطة، وكان في تجندهم هذا نوع من الشطط من اللغة العربية في تراكيبها، ومس الأنطولوجيا الممكنة في إبداعها.

اقترح هؤلاء الفلاسفة جملة من الكلمات، وأجروا عليها كل التعديلات الممكنة وغير الممكنة إلى حد ممارسة نوع من العنف أو العسف اللغوي.

هذه المفردات يمكن نظمها كالتالي: " هو [الذي] / كان / وجد/ الأيس / والإنية ". وهي مفردات تدل على غياب الاقتصاد الذي قد توفره الكلمة الصغيرة الغائبة.

كلها مفردات لا تؤدي دور الكلمة الغائبة في هذا الجانب أو ذاك فـ " هو " ليست كلمة ضرورية دائماً للجملة، وهي في حاجة إلى " هو " أخرى وهكذا حتى تتكون الهوية (هو هو)... و " كان " فعل ناقص لا يمكن تحويله إلى أداة رابطة، إضافة إلى كونه يدل على الزمان الماضي والصيرورة. وكذلك شأن الوجود والموجود الدال على الأشياء الأونطية،.. حتى الأيس بدا للأستاذ طه، غير قابل لأن يشكل المقابل المطلوب لإستين. لأن غيابه هو الآخر بعد حضوره قد رج بنيات اللغة العربية، إضافة إلى أن المورفيم " esin " جاء بعد الجمل الخالية من الروابط لا قبلها.. في جل اللغات..

وإذن.هل يجوز لنا أن نجعل من هذا الحدث اللسني - غياب الرابطة المنطقية - حدثا فلسفياً يوحي لنا بفلسفة ويكون لنا منطلق موضوعات فلسفية ؟

إذا سلمنا، كما يقول غتيان جيلسون بأنه " لا يمكن التفلسف إلا

داخل لغة ما، وأن بنيات هذه اللغة تؤثر عميقاً حتى في وضع المشاكل الفلسفية[٦]، فإن بنية اللغة العربية تمتاز بخاصية هي الإضمار أو التضمين (L'ellipssc). فما هو الإضمار ؟ وما هي إنعكاساته اللغوية والإنطولوجية ؟.

٢ ـ الاختلاف والاختلاط الأنطولوجي :

يصوغ الأستاذ طه، واحدة من المشاكل المنبثقة من هذا الإضمار أو هذا الغياب للرابطة الحملية، كما يلي : " بعبارة أخرى، لم يميز الفلاسفة العرب بوضوح بين الوجود " être " والوجود " éxistence ". حتى أولئك الذين تعمقوا في موضوعات الفلسفة اليونانية، بمن فيهم من اقتصر على فلسفة أرسطو، لم يدركوا الاختلاف بين هذين المفهومين "[٧].

الأمر يتعلق بالاختلاف الأنطولوجي ! ترى هل الفلاسفة العرب لم يدركوا حقاً هذا الاختلاف ؟ هل لغتهم هي السبب في حجب الرابطة، إذا كانت فعلاً منحجبة ؟ ما هو الاختلاف الأنطولوجي لدى أرسطو بين الوجود (existence) والماهية (essence) يبدو كنقل أنطولوجي للتمييز اللسني بين الاستعمال المطلق والاستعمال النسبي لكلمة (estin) في اليونانية، فهي تشير تارة إلى الوجود وتارة أخرى إلى الماهية، أي إلى الوجود الفعلي (effet) والوجود الماهوي (esse).

فالوجود والمقولات الأخرى اللاحقة به، تمتح أصالتها بكل بساطة من اللغة اليونانية عند أرسطو، الشيء الذي يبعد عنها صفة العالمية ويسمح أن تكون لكل لغة مقولاتها الخاصة بها.

وعليه كيف أدرك الفلاسفة العرب هذا الاختلاف الأنطولوجي ؟ هل تجلى لديهم كاختلاف تفسيري (اختلاط) أم كاختلاف إبداعي ؟

لا يمكننا إدراك الاختلاف الأنطولوجي في حقيقته عند فلاسفتنا إذا ما نحن مكثنا في مستوى محاولاتهم التفسيرية لأرسطو. حيث سيبدو الكندي شبحا باهتا، والفارابي شارحاً مقلداً وابن رشد أكثر أرسطية من أرسطو...

لذلك وجب الرجوع إلى المحاولات الأونطولوجية لهؤلاء الفلاسفة، من خلال لسانهم ولغتهم. يقول الكندي : " إنه ليس يمكن أن يكون الشيء علة كونه ذاته، أعني تكون ذاته مهوية من شيء أو لا شيء. فإنه قد يقال كون في مواضع أخر للكائن من شيء خاصة، لأنه لا يخلو من أن يكون ليساً وذاته ليس ويكون ليساً وذاته أيس لايس أو يكون ايساً وذاته ليس [أو يكون ايساً وذاته أيس][٨].

من هذا القول تتحدد محاولة الكندي في بحثه عن العلة القصوى للإبداع الأونطي من خلال لعبة الأيس وليس، فبين الحدين إختلاف هو عبارة عن علاقة تجمع بين الأشياء، من جهة " الأيس " (esse) ومن جهة اللا أيس (effet). الإختلاف الأنطولوجي عند الكندي يكمن في تلك " لا " الفاصلة بين حالة سابقة للوجود (أيس) وحالة لاحقة عليه (ليس).

الإبداع هو محرك هذا الانتقال. فهل هذا تفسير لأرسطو ؟ كلا إنه استثمار رائع للغة العربية. لكن هل الأداة النافية " لا " كافية لمنح جملة الكندي المشهورة " تأييس الأيسات عن ليس " بعدها الأنطولوجي؟ إذا كانت الأنطولوجيا هي " مجموع المعطيات الوجودية الخاصة بلغة ما " فلغتنا (فكرنا) لا ترى الوجود إلا ثاويا منطوياً منثنياً[٩]...

الفارابي هو الآخر لا يعيد صياغة الاختلاف الأنطولوجي الأرسطي، كما لا نعثر على هذا الاختلاف عنده في ثنائية واجب الوجود وممكن الوجود، تلك الثنائية التي تراعي الإحراج الديني.. وتتحرز منه. بل علينا الانتباه إلى ثنائية الوجود والموجود. " إن لفظة الموجود وهي أول ما وضعت في اللغة العربية مشتقة، وكل مشتق فإنه يحيل ببنيته فيما يدل عليه موضوعاً لم يصرح به. [...] وذلك المعنى هو المدلول عليه بلفظة الوجود ". (ص ١١٣ من كتاب الحروف).

الفارابي إذن لا يركز على الاختلاف الأنطولوجي بين " الموجود" كشيء والوجود كماهية، بل يركز على ما يقع داخل " البين " أي على إضمار الوجود داخل الموجود " الأشياء التي ينطوي فيها معنى الوجود". علما بأن الفارابي يؤكد على الاستعمال المطلق للموجود وعلى الإستعمال المقيد له، إضافة إلى كونه يميز بين الأشياء البسيطة التي تتساوى ووجودها وبين الأشياء المركبة أي الموجودات التي تختلف والوجود.

كل هذا يؤكد لنا بأن ترجمة (estin) بالموجود أو الوجود وبالأيس أو ليس، قد خانت اللغة اليونانية، بمعنى انزاحت عنها وهذا يعني، مسبقاً، تغييراً في المعنى.. ذلك المعنى الذي بإمكانه أن يؤدي إلى طريق أنطولوجي مغاير رغم سيطرة التأثير الأفلاطوني والافلاطونية الجديدة والأرسطية.

٣ ـ الإسرار أو لعبة الظهور والإخفاء :

سواء طابقنا بين اللغة والوجود أو باعدنا بينهما، فاللغة من حيث التعريف ستبقي ذلك النسق من العلامات الخاضع للتباين

والإختلاف، ولإعتباطية الدليل، والإنغلاق من حيث الوحدات، رغم إمكانية انفتاحه اللانهائي من حيث التمفصل. وسيبقى الوجود في بعده الأونطي هو الأشياء والموجودات كما هي في حد ذاتها.

إن هذا التمايز في التحديد يمنع التماهي بين اللغة والوجود، لكنه لا يمنع غنى العلاقات الكامنة بينهما، فكيف انتظمت هذه الصلة ؟

ينطلق أرسطو[١١] في وصفه لهذه الصلة من ثلاثة حدود : الأصوات والحالات النفسية والأشياء. الأصوات رموز تختلف من لغة إلى أخرى. أما الحالات النفسية أو الفكر فهي صور للأشياء أي مفاهيم وهي واحدة في كل اللغات، من هنا فاللغة تمثل للوجود.

أما هايدجر[١٢] فيرجع بالمسألة إلى جذورها الأصلية، اللغوية منها والفلسفية. لاعتقاده بأن البداية هي التي ترسم لنا الأفق الذي آلت إليه. هكذا يتساءل عن معنى الفكر والذكاء ويعود بهما إلى اللغة اليونانية : العقل (Logos). ثم يتساءل عن العلاقة الأصلية بين الطبيعة (physis) واللوغوس ؟ إن اللوغوس لم يكن يعني في بداية الأمر الفكر، وإنما كان يعني الكلام، الخطاب، اللغة... وقبل ذلك كان يعني " الجمع " و " التجميع " بما هو ربط الأشياء فيما بينها... وإذا كان الفزيس عند اليونان يعني ما ينفتح وينكشف، ما يوجد حاضراً وقائماً، بانت العلاقة إذن بين ما يجمع (اللوغوس) وما يقدم نفسه للتجميع (الفزيس).. بين الواحد والكل، بين الثابت والمتغير.

إنطلاقاً من هذه الإحالات اللغوية يؤول هايدجر قول هراقليطس : فيغدو اللوغوس والفزيس شيئاً واحداً، وهذا هو قول بارمنيدس " والحال أن الفكر والوجود هما شيء واحد ". معنى ذلك في بادىء الأمر أن فكر

الإنسان هو الذي يحدد الوجود، فما الوجود إلا ذلك الفكر الذي يفكر فيه، وهذا إعدام للموجود في حد ذاته، لكن لو تأملنا مع هايدجر قولة بارمنيدس جيداً لوجدنا أن المقصود بالفكر (noûs) هو الامتلاك والإمساك... إمساك وامتلاك ما يقدم نفسه منفتحاً.. والمحافظة عليه منكشفاً واضحاً.

علاقة الإمساك والامتلاك هي علاقة انتماء متبادل بين الطرفين..

٤ - حول علاقة اللغة بالوجود :

كيف يمكن تأويل تصورات الفلسفة العربية للمسألة ؟ مسألة علاقة اللغة بالوجود ؟ ما هو تصور الفارابي للمسألة على الخصوص ؟

يدافع الفارابي[١٢] عن نظرية في مجال اللغة سميناها " نظرية الشبه والأشبه " قوامها الإنصات إلى الموجودات وإلى معانيها، والاجتهاد في البحث عن الشبه بينهما قصد صياغته في المفهوم الفلسفي، فما المقصود " بالشبه والأشبه " ؟ إنه سيرورة الألفاظ في رحلتها إلى الموجود، سواء كألفاظ بسيطة أو مشتقة، كمثالات أول أو كمعقولات - ينطوي فيها المشار إليه - والمعقولات رحلة أخرى تتجاوز المشار إليه أو ما يوجد خارج النفس بثنيه وإضماره أولاً داخل اللغة وبنياتها وثانياً داخل النفس وثناياها، فالمقولات والمعقولات ألفاظ منتزعة تتباعد فيما بينها وبين الموجود، مسافة تعريض أو مجاز أو تشبيه.

الشبه الذي يشير إليه الفارابي[١٣] يحدد لنا تعامل اللغة مع

الموجود من جهة والمعنى المنقدح منه من جهة أخرى. اللغة شبه يأخذ ملامح الشيء ويبرزها كشبح، ويرمز لها برمز لغوي شبيه بالموجود خارج النفس وبالمعنى الموجود داخل النفس. أن تكون اللغة تشبيهاً فهو الأجود. لأن اختراع الألفاظ بطريقة اعتباطية (كيفما اتفق) أو لسبب ما فهو أمر ممكن وشائع، لكنه لا يفي (وفاء) بعملية نقل ملامح الموجود وتقريبها للذهن بما هو عقل ونفس.

التشبيه في اللغة العربية صيغة بلاغية، ننقل من خلالها ما نريد تشبيهه.. أو تمثيله.

فالتشبيه حسب القزويني هو " الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى "[١٤]. وهو "الإخبار بالشبه " حسب التنوخي، ويطمح التشبيه أن يكون من جميع الجهات و " أحسن التشبيه (عند قدامة بن جعفر)، هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد "[١٥].

والتشبيه فيه الحسي والعقلي، وهذا الأخير هو ما كان طرفاه معقولين أي كلاهما لا يدرك إلا بالعقل، كما أن التشبيه مرسل ومؤكد، المرسل ما ذكرت فيه أداة التشبيه والمؤكد ما حذفت منه تلك الأداة. وقد يسمى المرسل " مظهراً " كما يسمى المؤكد " مضمراً ". والمضمر لا يوضع فيه الشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب " يوحي به من غير أن يصرح به ". لأنه كلما خفي ودق كان ابلغ في النفس "[١٦]. وأخيراً، وجه الشبه هو المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه تحقيقاً أو تخييلاً.

نلاحظ من كل هذه التحديدات للتشبيه البياني ما يلي : إن التشبيه يفوق المحاكاة، فهو مشاركة في الدلالة التي تطمح إلى أن تكون اتحاداً وتوحداً بين الأمرين.

والأمران هما الموجودات من جهة وشبيهاتها اللغوية من جهة أخرى، وتتنوع هذه الأخيرة بحسب تنوع الموجودات.. فهي حسية أو عقلية لا يدركها إلا العقل، منتزعة من متعدد أو غير منتزعة، تشير إلى الشبه حقيقة أو تخييلاً.

قمة التشبيه إذن هي الحذف والإضمار، حيث لا يوجد المشبه ولا المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، إنما يلمح ويشار إليهما دون ذكر ولا إعلام.

سواء أخذنا التشبيه لغة أو أخذناه نظرية، فالجوهري فيه هو الدلالة المقصود الإخبار عنها، لذا فالهدف في التشبيه هو دوماً، وجه الشبه.. ذلك الوجه الذي تخفيه اللغة لكي تظهره جيداً، تستره لكي ينكشف مجدداً.

لقد حاول البيانيون التفكير في الوجود (الأشياء) فاقترحوا تشبيهاً، بمشبه يدل عليه ويعوضه، وهو نفس الاقتراح الذي تقدم به الفارابي حين اعتبر اللغة في علاقتها بالوجود (الأشياء) هي البحث عن " الشبه والأشبه " وهو الأجود.

وفي كلا الاقتراحين هناك تعويض للموجود بما يشبهه ويدانيه، هناك انزياح للوجود سواء في بنية اللغة العربية أو في بنية اللغة الأنطولوجية[١٧].

٥ ـ من أجل أنطولوجيا مغايرة :

كل القرائن والإشارات تؤكد بأن الأستاذ طه كان سائراً في كتابه

المذكور، في طريق الأنطولوجيا، وكان المنتظر منه أن يحط في محطة أنطولوجية، وإذا به ينحرف قيد فسحة ليعلن الاستقلال عن الأنطولوجيا والتيولوجيا معاً. فما هي هذه الأرض الخلاء (No man's Land) من الأنطولوجيا التي أمها ؟ ولماذا هذا الانعطاف ؟

يقول طه عبدالرحمان[١٨]. ولأجل رسم الاستقلال المبدني لهذا الفكر اتجاه الأنطولوجيا المؤكدة كعلم للمادة التي تفوق ما هو لسني، نقترح تسميته بـ " النويتيك " فما معنى هذا الاسم ؟ الكلمة مشتقة من " noesis " بمعنى الفكر الحدسي، المقابل للفكر العقلي " discursive " المنطقي.

يستعمل الأستاذ طه " النوتييك " بالمعنى المقابل للأونطي الذي يشير إلى البعد الوجودي للأشياء. فالكلمة ليست سيكولوجيا ولا منطقاً، بل على العكس من ذلك إنها الواقع عينه لكنه منقول طبعاً باللغة وبنياتها. " النوتييك ليست شيئاً آخر، سوى إمكانيات التفكير الموجودة خلف المستويات المتباينة للغة "[١٩].

إن مهمة الفلسفة إذن هي " البحث عن حركة الفكر التي تتحرك داخل المستويات المختلفة للخطاب ". وذلك بالرجوع إلى اللغة وسليقتها من هنا فلكل لغة إمكانية فلسفية خاصة بها. والإبداع الفلسفي يكمن في الاعتراف بتعدد اللغات الطبيعية وإمكانياتها الحدسية الممكنة.

إذا كانت " النويتيك " هدفاً في حد ذاتها، يطمح المرء من ورائه إلى بناء فلسفة قائمة المعالم، فإن الدعوة قد تنحرف مرة أخرى نحو مجالات مختلفة لا تخرج عن إطار نظرية لغوية أو بلاغية أو صوفية، فتعزف مرة أخرى عن الخوض في الأنطولوجيا بحجة غياب الرابطة الحملية وغياب الفعل الوجودي المركب منها.

فسحة الانحراف الأنطولوجي ستبدو إذن من خلال المستويات المختلفة للغة أو تلك التي تسمح بها اللغة وسليقتها، ستبدو في ذلك النقل الذي تقوم به اللغة والذي سيأخذ لنفسه اسم المناظر أو المماثل (Equivalent)، بهذا سيتحول الواقع الأونطي إلى شبه أو سيتجسد في اشباه أو أشباح لغوية.

إن الطريقة الحدسية للنويتيك لا تصلح إلا كمنطلق للتعامل والتأمل، فهي في حاجة إلى تحليل وتركيب، وإلى اختلاف وتكرار.. حتى يستطيع الفكر أن يلم لا ذاته فقط وإنما ما يحيط به ويحتويه أيضاً.

لكن إذا أخذت " النويتيك " كوسيلة وأداة لبناء نظرية تؤسس تصوراً أونطياً، أو تبحث عن تأسيس هذا الأونطي، فإن الفكر الحدسي هذا، اللغوي في منطلقه ذاك، سيضعنا على مسار رحلة أونطولوجية.

رحلة يمكن رصد بعض ملامحها الأولية في القدرة على الإشارة إلى الشيء قصد إخفائه وإظهاره في آن واحد، إلى شيء ينسحب على كل الموجودات وينسحب منها كلية، خلسة، متحفظاً في وجوده مختبئاً، متحجباً دون أن يتحقق له ذلك كلية، يتردد من نقطة إلى أخرى من خط إلى آخر، تبرزه اللغة في جملة من التشبيهات تبدأ بالكاف... الوجود كشيء، الوجود كظاهرة، كشبه. للتشبيه هذه القدرة على الإشارة إلى الشيء دون حضوره.. فإذا كان " الوجود لا يترك ذاته تسمى إلا في إطار إنزياح إستعاري فإننا نميل إلى القول : بأن الميتافيزقا هي فكر إنسحاب الوجود كما يدل على ذلك خطابها، تميل إلى جمع كل تلك الإنزياحات في تشابه أو في استعارة الوجود أو حقيقته. هذا التشبيه وهذا الجمع سيكون هو لغة الميتافيزيقا "[٢٠] و " تنبغي الإشارة في هذا

الإطار إلى أن استعمال الاستعارة كوسيلة للتعبير الفلسفي عن قضايا دقيقة وصعبة قد شكل عنصراً أساسياً في خطاب الفلاسفة من أفلاطون إلى هايدجر، مروراً بهيجل وبرجسون وغيرهم، فمعنى الوجود لا يتجلى في مقاربات هايدجر مثلاً " إلا عبر الإصرار الاستعاري كسبيل لا محيد عنه لاقتناص المفهوم الذي لا يخضع للفكر المفهومي الصالح في خطاب الكائن مهما اتسع "[٢١]. لغة استعارية تعتمد الشبه لتسحب الوجود من الوجود. والانسحاب يتم داخل الانطواء أو الثني المتوالي الذي يثني ويعيد الثني دون ملل ولا كلل. فالميتافزيقا العربية ولأنها عربية اللغة - تعتمد هذا النوع من الإعادة والتكرار في الطي والانطواء المعاد على أساس منطق التكرار والمفارقة. مفارقة لا يمكن التفكير فيها إلا انطلاقاً من الاختلاف الأنطولوجي، اختلاف الموجود والوجود.

الإسرار أو الوجود المفارق ليس حدثاً تافهاً خاصاً باللغة العربية بل إنه مطمح غال حتى على الفلسفة الغربية كما يتصورها جاك ديريدا :

" الخط (أو الرسم أو الفاصل) هو الانسحاب. لا يمكننا قول " هو " لأنه لا يجوز إخضاع الانسحاب لقوة الرابطة الأنطولوجية التي تؤثر في إمكانية وجوده مثله في ذلك مثل قولنا (es gibt) وهو العطاء أو الكرم في الألمانية ذلك أنه يجب القول بصيغة بعيدة عن كل حشو، الخط والرسم أو الفاصل يعالَج أو يعالِج، يرسم الرسم وإذن يعيد الرسم والإنسحاب أو سحب الإنسحاب "[٢٢].

أيتحدث ديريدا في قوله هذا عن الخط أم عن الرسم ؟ عن الفاصل أم عن السمة ؟ وحين يقترح تعريفاً هل يعيد التأكيد على تكرار الخط أو تكرار الرسم ؟ إعادة الفاصل أم السمة ؟ أم أنه يمحي ذلك الخط

والرسم ليبقى أثراً وسمة ؟

يبدو أن تحديد الخط (Le trait) بوجوده كانسحاب (retrait) أمر لا يستقيم في اللغة الفرنسية حسب ديريدا أو قل على الأقل فيه إحراج وعدم استقرار داخل اللغة، حيث لا يمكن إخضاع الإعادة (re) للرابطة الأنطولوجية (est) وهي رابطة تفيد (تحصيل حاصل).

إن منطلق التكرار أو الاختلاف هو ما يجابه هنا منطق الهوية أو الثبات، ذلك أن التكرار لا يشترط إمكانية وجود الخط أو الرسم مثلما تفعل ذلك الهوية، التكرار يسمح بتشذر الخطوط والرسوم وبتناسلها.. " الخط يعالج أو يعالج... يرسم الرسم وإذن يعيد الرسم والانسحاب أو يسحب الانسحاب ".

فلولا تكرار الخط والرسم ومعالجة الرسم ورسم الخط أو السمة أو إعادة وصلها لما انفصلت وتفاضلت كل هذه الاختلافات.

الإنسحاب لا يمكن أن يكون موجوداً، بل هو وجود منسحب، تم فصله أو تمت إعادة رسمه كرسم، لذا فالرابطة المنطقية (est) لا يمكنها أن تلحق الانسحاب إلا إذا انسحبت هي بدورها، وعوضت بغياب أو ببياض.

وإذا علمنا بأن الإنسحاب يتعلق بكلمة " métaphore " بانسحاب الاستعارة، اتضح لنا لماذا لا يمكن للانسحاب أن يكون متّصفا بصفة الوجود (efrt) لأن " métaphore " وسيلة في وسائل النقل، حسب اللسان الإغريقي، تتكفل بنقل الأشياء والناس، وهي في كل ذلك وسيلة مستعارة وليست حقيقية وهي وسيلة شبيهة بالحقيقة وليست حقيقة..

إن إبعاد الرابطة المنطقية وفعل الوجود، معناه فسح المجال أمام

بنية لغوية لها منطقها الخاص وإيقاعها الخاص، بنية تتتابع وحداتها دون أن ترتهن بالحضور والوجود، بنية مستعارة في كل وحداتها تنقل الوجود وتعيره ملامحها. " سيكون لانسحاب الاستعارة وبصيغة مفارقة شكل إلحاح فاضح وفائض، شكل إشعاع دائم ووافر، شكل تكرار نافذ ومتكرر، يسم دوما الخط أو الرسم الذي ترك على سطح النص، برسم إضافي، بدور زائد، بعودة بانسحاب أو إعادة رسم "(٢٣).

ما تمناه هايدجر حققه ديريدا في انسحاب الاستعارة، وما تقوله اللغة العربية وما تخفيه في آن واحد يحتاج إلى تحقيق وتدقيق.

الهوامش

١ - جواب قدمه هايدجر لطلبة جامعة زوريخ. ١٩٥١ انظر مجلة " poésie " رقم ١٣. ذكره جاك ديريدا في كتابه " هايدجر والمسألة " فلا ماريون. باريس ١٩٩٠.

٢ - انظر مقالنا الوجود المكتوب. يظهر قريبا.

٣ - يشير محمد علال سيناصر بهذا الصدد إلى أن " الوجود وفعل المضارع منه هما المفردتان الأساسيتان اللتان استعملتا من لدن مناطقة العرب للتعبير عن الرابطة (copule)، وهي في هذا العنصر من الجملة المستتر في العربية والظاهر في لغات أخرى الذي يجمع الموصوف بصفته (الكتاب أبيض) : (الكتاب يكون أبيض). ونحن نحتفظ بالوجود للمفهوم الأنطولوجي فيما نستعمل مشتقات " كان للدلالة على الأشياء الكائنة (étants).

مقدمة علال سيناصر لترجمة مؤلف " جاك ديريدا الكتابة والاختلاف ". والتي قام بها كاظم جهاد. دار توبقال للنشر البيضاء ١٩٨٨. الهامش بالصفحة ٩.

٤ - طه عبدالرحمان، اللغة والفلسفة، بحث حول البنيات اللسنية للأنطولوجيا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط ١٩٧٩.

٥ - نفس المصدر ص ١.

٦ - ذكره طه عبدالرحمان ص ١٢. مصدر سابق.

إ . جلسون . الوجود والجوهر. vrin . ١٩٦٢.

٧ - طه عبدالرحمان م . س . ص ٦١.

٨ - الكندي. الفلسفة الأولى إلى المعتصم بالله. تحقيق د. أحمد فؤاد الأهواني. الطبعة ٢. مؤسسة دار الكتاب الحديث. ص ١٠٩.

٩ - عالجنا هذه القضية في مقال " الأيس " لدى الكندي سينشر قريباً.

١٠ - ذكره طه عبدالرحمان م . مذكور . ص ١٠٩.

١١ - هايدجر . مدخل إلى الميتافزيقا . غاليمار . ترجمة G. Kahn .

١٢ - ١٣ - الفارابي . كتاب الحروف . تحقيق محسن مهدي . دار المشرق . بيروت.

١٤ - الإيضاح في علوم البلاغة . طبعة دار الكتب العلمية بيروت ص ٢١٧.

١٥ - نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى . مكتبة الخانجي . القاهرة ١٩٧٨ ص ١٠٩.

١٦ ـ الدكتور عبدالعزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البيان . الجزء ٢ دار النهضة العربية للطباعة والنشر . ١٩٧٤ . المبحث الأول فن التشبيه ص ٦١ وما يليها.

١٧ ـ " في اللغة العربية مجال لإجالة الفكر في مناقشات من نوع جديد . بين ما يفكر به في اللغة وما يفكر به لإنشاء الفكر وبعثه بعامة . فلربما كانت علاقة الوجود ترتبط في العربية بمعنى قديم هو أغنى وأعمق مما نتصور ، ودليل ذلك ما في التنزيل العزيز : " اسكنوهن من حيث سكنتم من وجدكم ". أي كما يقول اللسان من سعتكم وما ملكتم. وكذلك فهم الشاعر معنى الوجود حين قال :

" الحمد لله الغني الواجد ". فالذي وجد هو الذي استغنى ولم يفتقر ، ومن هذا المعنى الأصل انحدر الوجود بمعنى العثور على الشيء ". تقديم علال سيناصر لمؤلف الكتابة والاختلاف. م مذكور . ص ١٣.

١٨ ـ ١٩ ـ اللغة والفكر م . س ص ١٥٩.

٢٠ ـ جاك ديريدا، حول الاستعارة ، من كتاب psyche . غاليلي . ١٩٨٧ ص ٧٩.

٢١ ـ الكتابة والإختلاف م . س ص ١٨.

٢٢ ـ جاك ديريدا حول الاستعارة . نفس المرجع السابق ص ٩٠ . التشديد من عندنا.

٢٣ ـ جاك ديريدا م . س ص ٦٥.



القصة القصيرة السعودية

بين الرمز والواقع

ماجدة محمد حمود

مازلنا نعاني في الوطن العربي من مأساة الانقطاع الثقافي، لذلك كثيراً ما يقع الدارس ضحية جهله، فيطلق أحكاماً غير موضوعية على الأدب في بعض الأقطار العربية، نظراً لعدم اطلاعه عليه.

إننا ندعو الدوريات العربية للإسهام في تعريف الأدب العربي في كافة أقطاره كي تعزز التواصل الثقافي بيننا، إذ، من العيب أن نجهل ما يقدمه إخوتنا من إنجازات أدبية في زمن تطورت فيه وسائل الاتصال وتبادل المعلومات إلى درجة مذهلة.

أتاحت لي مجلة الآداب (عدد ١٢، كانون الأول ـ/ ديسمبر ١٩٩٥) فرصة الاطلاع على عشرة نماذج من القصة القصيرة السعودية تستحق الوقوف عندها، نظراً للمستوى الفني المتقدم الذي وجدته في معظمها.

القصة الأولى بعنوان " مشارق " لمحمد علوان :

تتناول هذه القصة بطلاً رمزياً اسمه مشارق يراه الآخرون وسيماً ويرى نفسه دميماً، تبدو هذه القصة مغرقة في الرمزية، لم تفلح في إيجاد الصلة بينها وبين الواقع، إذ يغوص القارىء في تيه الكلمات دون أن يمسك بأي خيط يشده للواقع.

صحيح أن الكاتب عمد إلى الغرائبية في التخييل وصلت حد الدهشة، لكن المرء حين يتأملها يحس أنها غير موظفة لصالح القصة وبنائها الفني لأن الكاتب لم ينتبه، في اعتقادنا، إلى أهمية تواصل المتلقي مع نصه الأدبي.

القصة الثانية بعنوان " تضاريس " لصالح الأشقر :

اختار الكاتب لقصته عنواناً يحمل دلالات مناسبة لسرده القصصي، إذ من المعروف أن التضاريس تختلف من مكان إلى آخر وتؤثر في تكوين الإنسان ومزاجه، فالمكان المغلق على نقيض المكان المفتوح في تأثيره النفسي على الإنسان.

نجد أنفسنا في هذه القصة أمام سيرة ذاتية لإنسان عرف المعاناة منذ طفولته، وقد كان أول درس تلقاه هو كيف يرتدي الأقنعة المتنوعة حسب الأمكنة والظروف، وهو حين ينسى ارتداءها لابد أن تلاحقه الأشباح والمتاعب.

جمالية هذه القصة في ربطها الحي بين المكان وروح الإنسان، وإبرازها قسوة المكان المغلق على إنسانية الإنسان.

أفلح الكاتب في لغة الأعماق، فبدت لغته متميزة بشفافيتها الموحية، وإن كنا نتمنى لو كانت أكثر كثافة، إذ يلمس المرء ثرثرة لفظية لا داعي لها أحياناً، فمثلاً يقول " أنهض باكراً، لا صوت ولا رائحة، كل ما حولي ساكن وميت، أصغي إلى الخارج ولا أسمع دبيب الحياة فأذرف دموعاً مالحة (ص ١٥).

كذلك علاقة البطل " وادي " تبدو قلقة بحاجة إلى تسليط الضوء، خاصة علاقته بالمنفى (المدينة المفتوحة) بشكل أفضل.

كان القاص يردد اللازمة التالية " يكتب وادي أول السطر " كلما انتقل من زمن إلى زمن آخر (أي من تيار وعي إلى تيار آخر) وتوحي لنا هذه الجملة بأنه يكتب سيرة ذاتية لإنسان مقهور، فيتقاطع صوت الراوي مع صوت البطل الذي يتحدث بصيغة المتكلم المفرد، مما يخلخل، برأينا، انسجام القارىء مع النص، ويذكره بأنه أمام عالم مصطنع يقدمه صوت المؤلف لا صوت البطل.

القصة الثالثة " الوحش " لسعد الدوسري:

نعيش في هذه القصة عالماً مرعباً، يهرب فيه البطل صارخاً " لا أريد أن أقتل " لكن الغموض يلف أبعاده، فلا نجد مكاناً محدداً أو زماناً معيناً، كما لا نجد تجريداً محكماً، فتضيع منا معالم الصراع، نحس تارة أنه صراع من أجل الحرية " نريد ساحلنا بفقره، ببواخر البن والتوابل والشاي، بالربح القليل الذي يكسي عوراتنا، ويظلل شمسنا الحارقة، ويحمينا من الطلقات التي يصوّبها علينا الجنود " (ص ١٧).

إن الكاتب لا يعرفنا بهوية هؤلاء الجنود، لو حدد الزمان والمكان لكان أفضل من أجل تواصل القارىء مع عالمه القصصي.

ونحس تارة أخرى أنه صراع اجتماعي إذ يواجه فيه البطل تقاليد تمنع التزاوج بين قرية وأخرى " نحن الذين اخترنا أن نكون مرجماً لحجارتهم، سيرجمونا جسدينا، لكنهم لا يريدوننا معاً، كل هذه الحروب كي يطفؤوا أيّ اثنين يلطخون الألغام المنصوبة بين القرى " (ص ١٨).

بالغ الكاتب، باعتقادنا، في تكثيف لغته إلى درجة أساء فيها إلى رسم عالمه القصصي، فضاعت ملامحه الأساسية، رغم محاولة الكاتب ربط عالمه بالواقع.

القصة الرابعة " العتمة " ليوسف المحيميد :

نجد في هذه القصة عنواناً متميزاً دلالاتها، إذ إن حياة المرأة الأرملة يعلوها الغبار غبار الأيام التي لا تعرف الضوء، إنها تعيش وحدة قاتلة ورغم ذلك تلوكها الألسنة.

المدهش في هذه القصة أن صوت المرأة يقدمه لنا الرجل (المؤلف) بحساسية مرهفة، تجسد وحدتها، كما تجسد، بفنية عالية حياتها وأحلامها، عبر جمل بسيطة (أشوف البحر وأموت) تارة وعبر حلم اليقظة تارة أخرى، إذ نجدها تتلمس عبره الماء المالح.

إن هذه القصة أشبه بلقطة سينمائية، تسلط الأضواء على لحظة من لحظات البؤس البشري حيث يعيش المرء وحدة قاتلة، جسدها الكاتب بشفافية نادرة ولغة مرهفة تجمع بين الكثافة والبساطة النافذة إلى الوجدان.

القصة الخامسة " ألق " لعبده خال :

نجد أنفسنا في هذه القصة أمام مشهد إنساني مرعب، مريض انفضَ من حوله الأصدقاء والزوجة، يعيش حلماً واحداً هو أن يطرق

بابه زائر من أصدقائه الكثر، يخفف عنه بؤس المرض، لكنه لم يجد زائراً سوى الموت.

ينتابنا إحساس بالفجيعة بعد قراءة هذه القصة إذ نحس أننا نعيش بؤس العلاقات الإنسانية في زمن استهلاكي بات الإنسان فيه يزن علاقاته بأصدقائه بميزان الربح والخسارة، فإذا كانت ستعود عليه بالفائدة أو المتعة فأهلاً بها، وإذا كانت ستعود عليه بالغم أو التعب فهو في غنى عنها.

بدت هذه القصة حيوية اللغة تنبض بالعمق الإنساني مجسدة آلام المريض وحاجته المعنوية لوقوف أصدقائه إلى جانبه، كما تجسد عبر فنية التناص الخارجي (أخبار المجتمع في التلفاز) تردي العلاقات الإنسانية إلى درجة يقتل فيها الصديق صديقه.

بدت هذه اللغة القصصية متألقة بفضل استخدام لغة التضاد (الأوغاد الأعزاء) التي تفضح بؤس الصداقة حين ينقلب الأعزاء إلى أوغاد وبفضل استخدام اللغة الساخرة " أحبكم بجميع صوركم : كذبكم نفاقكم... انتهازيتكم " كما قدم لنا صورة المرأة عبر لقطتين سينمائيتين سريعتين ومتناقضتين : المرأة في الماضي (الأم) تصل ليلها بنهارها أمام سرير زوجها المريض، والمرأة اليوم (الزوجة) تتبرم بزوجها المريض، بل تفكر بتركه والبحث عن رجل غيره.

وقد بدت لنا الخاتمة موفقة : إن الإنسان حين يفتقد دفء العلاقات الإنسانية لن يجد زائراً له سوى الموت، إنه الملاذ الوحيد حين تنهار القيم الإنسانية والمثل العليا.

القصة السادسة " حكاية صوت مغيب " لأميمة خميس :

تستند الكاتبة في بناء قصتها على الحكاية الشعبية، إذ تجد فيها

معادلاً رمزياً للواقع، بفضلها تستطيع الحديث عن بطلتها المسجونة في منزل يحرسه سبعة غيلان.

لذلك تلجأ أميمة خميس إلى لغة الطقوس السحرية وتمائمها، إذ تتيح لها الهرب من مأزق اللغة التي باتت تقيد الكاتبة بعالم محدد ضيق فاللغة العادية، هنا تبدو عاجزة عن رصد عوالم داخلية غير عادية، تعيشها البطلة فتجبرها أن تغرز مكان القلب حصاة تدفن فيها جمر النبض المتقد.

إننا أمام لغة شفافة، ذات ملامح أنثوية واضحة، لهذا ليس غريبا أن نلمس الخصوصية الأنثوية في الصورة مثلاً " كما ينشق درب الحياة عن الجنين انشقت البوابة عن فتاي ".

إنها لغة أنثوية تجسد روحاً لعلم المثل والجمال، تجسد توق الشخصية للحلم بغد أجمل، لكننا نأخذ على الكاتبة التدخل بصوتها عدة مرات (في المقدمة وفي الخاتمة وخلال سياق القصة) تقول مثلاً "مازال الحديث على لسان البطلة " (ص ٤٥) وهي تكرر هذه اللازمة في الصفحة نفسها مرتين.

يحمل العنوان الذي اختارته الكاتبة " حكاية صوت مغيب " دلالات تغني عالم القصة، إنه يجسد حكاية بؤس الإنسان حين تسجن احلامه وآماله في قمقم فتغيب معالم شخصيته، لذلك نفتقد صوته الخاص به.

إنها قصة رمزية بذلت الكاتبة جهداً في ربط خيوطها بعالم الواقع، قد تكون أفلحت في الاستعانة بالحكاية الشعبية، لكنها لم تفلح كثيراً في تجسيد معادلها الواقعي باعتقادنا.

القصة السابعة " البدوي والحمامة " لعبدالعزيز مشري :

هنا تبدو القصة تقليدية مألوفة الحدث، إنه الزواج الصفقة (زواج العجوز الغني بالفتاة الصغيرة الفقيرة) وما يجر على الفتاة (الحمامة) من بؤس، في حين يركض العجوز (البدوي) إلى الأطباء لعله يصبح رجلاً.

إن لغة السرد هي التي استطاعت أن تمدّ القصة بالحيوية والجمال، فقد بدت حيوية واقعية ذات إيقاع موسيقي سريع يجسد الحدث بطريقة جذابة " حام وطاف وحطّ وشدَ... " " وإن كان شاسع السن بينك وبينها بعيداً فالمال يحقق المحال... ". ولعل سرّ حيويتها أنها ابنة البيئة الصحراوية " تسرع إليه كالحذفة بالحجر " والبيئة الثقافية " دعاها لأمر لا يحل الإبطاء عنه ".

القصة الثامنة " السحّارة " لبدرية البشر :

إننا أمام قصة مدهشة في بساطتها وعفويتها، لكن البساطة هنا لا تعني السطحية والابتذال، إنها البساطة السحرية، إذ استعانت الكاتبة في بناء قصتها بسحر عالم ألف ليلة وليلة، مما أضفى على الحدث العادي (معاناة البنت من ظلم (زوجة الأب) سحراً وألقاً، حين أدخلت الكاتبة في سياقها السردي شخصية العمة وصندوقها السحري (السحارة) رغم ما يحتويه من أشياء عادية !

وقد حولته الكاتبة إلى صندوق خرافي، إذ تقول العمة وهي على

فراش الموت لابنة أخيها نورة : " هذه السحارة فيها سري سأكون داخلها أنصت لك... وحين تريدينني سأكون قريبة منك، وسأهتم بك عند الحاجة، فلا تخافي إن ضاقت بك دنياك، افتحيها في ظلال الليل وستجدين وجهي يقابلك فإن كان يضحك فهو الرضى بما تسألين عنه، وإن كان غير ذلك، فهو كما رأيته ".

لكن الخاتمة تنير لنا حقيقة الصندوق، فقد كان مزوداً بمرآة تنظر نورة فيها فترى نفسها وهي تظن أنها ترى عمتها لشبهها بها، واللقطة الفنية، هنا تتجسد في أن الذات الإنسانية هي المعوّل عليها أولاً وأخيراً، أما القوى السحرية الخرافية فهي وهم نلجأ إليه في حالة الضعف، وهي لن تفيدنا شيئاً إذا لم نعد إلى ذواتنا ونواجه مشاكلنا بأنفسنا، التحم في هذه القصة الواقع بأبسط صوره مع الرمز الذي يقرب من عالم الدهشة بفضل روعته وبساطته التي تصل حداً مؤثراً.

نلمس في هذه القصة لغة تصويرية مدهشة، تنبض بالخصوصية الأنثوية " أحببت شعري لأنه صار مظلتي التي تمطر بحكايات عمتي في أماسي الوحدة وتحميني من الغول الذي يشبه زوجة أبي " (ص ٧٤).

لكن يؤخذ على الكاتبة عدم استقرار لغة الحوار لدى الشخصية الواحدة، إذ نجد العمة البسيطة والأمية) تارة تتحدث العامية، وتارة تتحدث الفصحى، لعل هذا القلق اللغوي يفسر لنا تردد الكاتبة في استخدام العامية لغة للحوار باعتقادنا.

القصة التاسعة هي " طرقٌ تتلمس الليل " لعبدالله التعّزي :

تقدم لنا قصة " طرق تتلمس الليل " عالماً مبهماً، ثمة امرأة

تسقطها نسمات الليل في بئر، ورجل يمد يده وينتشلها منه، ثم يقدم لها صندوقاً.

إن الكاتب لم يغن رموزه بالدلالات (رجل، امرأة، بئر، صندوق...) فأغرق في الإبهام، وبدت لنا لغته الرمزية أشبه بطلاسم.

ولو تلمسنا دلالات العنوان باعتباره أحد المفاتيح التي تدخلنا إلى عالم القصة فإننا نتيه في ليله المظلم، لهذا لن يستطيع المتلقي التواصل مع " طرق تتلمس الليل " لأنها أغرقت في الظلام الرمزي.

القصة العاشرة هي " الحوت والمدينة " لشريفة الشملان :

نحس أننا أمام قصة كابوسية، إذ نعيش حلماً مفزعاً، إنه حوت كبير يقترب منها يريد التهامها في الليلة الأولى، ثم نكتشف أن هذا الحوت لن يرحم أحداً سيبتلع الناس صغاراً وكباراً مع مدينتهم، ينصحها زوجها بعدم رؤية نشرات الأخبار، نكتشف بعد قليل أن الجميع داخل بطن الحوت، متأقلمين مع عالمه البشع (رائحة القيء) لعل هذا الحوت رمز للحرب التي تلتهم الناس والمدن، وتجبرهم بالتالي على حياة آلية وأنانية، ينسون فيها آلام الآخرين، فقد ضاعت حساسيتهم وتعودوا رائحة القيء، فهم يعيشون الحياة بأبشع صورها.

تبدو لنا هذه القصة شفافة الرموز تنبض بحساسية مرهفة، ولعل استعانة الكاتبة بالتناص الديني (القصص القرآني : قصة النبي يونس والحوت) جعل رموزها قريبة المتناول وأضفى على القصة دلالات غنية، وحيوية.



أضواء على النص المترجم

محمد خير البقاعي

تقدّم فيما يلي ترجمة للصفحات الأولى (١ - ١٦) من كتاب " طروس " Palimpsestes للناقد الفرنسي" جيرار جينيت : Gérard Genette " الصادر عن دار النشر " سوي Seuil " في باريس عام ١٩٨٢م.

إنّ لاختيار هذه الصفحات أسباباً، أوّلها : أنها تعرض بوضوح العلاقات النصية التي تنشأ بين عمل وآخر. وثانيها : أنّها تعديل لما كان عرضه المؤلف في كتاب آخر " مدخل إلى جامع النص " وتُرْجِم هذا الكتاب إلى العربية وصار ما فيه عمدة بعض الذين عرضوا لموضوع النص والتناصية دون الانتباه إلى التعديل الجوهري الذي أجراه المؤلف في عمق نظرته لهذا الموضوع. وثالثها : أنها تحمل بين سطورها توضيحاً ينبغي أنْ نأخذه بعين الاعتبار، ونحن نتحدث اليوم في النقد العربي عن التناصية والتناص ؛ نأخذه بعين الاعتبار لندقق المصطلح، ولنعلم أنّ التناصية ليست إلا واحدة من علاقات أخرى تنشأ بين نصين. ورابعها : أنّ هذا الكتاب المهم لم يلق الاهتمام الذي يستحقه مع أنّ ما قدّمه جينيت فيه صار مورداً ورده كل الذين يهتمون بالعلاقات النصية وخصوصاً في النص السردي. ونجد أثره واضحاً فيما كتبه سعيد يقطين في كتابه " انفتاح النص الروائي - النص - السياق ".

وتمثل هذه الصفحات الأساس النظري الذي قام الكتاب عليه لذلك كان هاجس ترجمتها والتعليق عليها يسكنني. ولمّا وجدت فسحة

من الوقت عدت إلى الكتاب فترجمت صفحاته الأولى وعلقت عليها بما يقرّبها للقارىء العربي. وكلّ ما أرجوه أنْ يساعد هذا النص المؤسس في فهم أفضل لعملية التناصية بعد أن وضعها جينيت في سياقها الصحيح... والله من وراء القصد.

موضوع هذا العمل ما كُنْتُ سَمَّيْتُه في مكان آخر[1]، لأنني لم أجد أحسن من ذلك، الملحقات النصية.

وجدت بعد ذلك اليوم تسمية أفضل - أو أسوأ - سنحكم على ذلك. وخصّصْتُ " الملحقات النصية " لتحديد شيءٍ آخر.

إذاً، ينبغي أنْ أعيد النظر في ذلك البرنامج المتعجّل كله. ولنفعل ذلك. لقد قُلْتُ ما ظاهره : إنَ موضوع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية (لأنّ هذه هي بالأحرى مهمة النقد)؛ بل إنَ موضوعها هو جامع النص L'architexte ، أو إنَّ كُنّا نُفَضّل الجامعية النصيّة للنص " كما نقول عادة، ويكاد يكون ذلك نفسه، أدبية الأدب "، ويعني ذلك مجموع المقولات العامة، أو المفارقة - أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية، إلخ - التي ينتسب إليها أي نصَ فرد[2]. وأقول اليوم، وبتوسع أكثر : إنْ موضوع الشاعرية هو التعددية النصية Transtextualité ، أو التعالي النصي للنص transcendance textuelle du texte الذي كنت عرّفته من قَبْلُ تعريفاً كلياً فقلت : " إنّه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع نصوص أخرى ".

إذاً ، إنّ التعدية النصية تتجاوز جامع النّصّ وتتضمّنه مع أنماط أخرى من علاقات التعدية النصية التي نهتمّ هنا بواحدة منها. ولكنْ، ينبغي عليَّ بادىء ذي بدء سعياً لتحديد الحقل وتَصْوِيتِه أنْ أصنع قائمة

" جديدة " ستكون معَرَّضةً بدورها لكي تكون غير تامة وغير نهائية.

إنّ إحدى " محاذير " البحث أننا نجد عندما نَتَّسع فيه ما لم نكن نبحث عنه. يبدو لي اليوم (١٣ تشرين الأول عام ١٩٨١م) أنّ هناك خمسة أنماط من علاقات التعدية النصية، وأعدّدها مرتبة ترتيباً يكاد يكون متنامياً في التجريد والتضمين والكلية.

أوّل هذه العلاقات سبرت أغوارها جوليا كريستيفا(٣) لسنوات خَلَتْ وسَمَّتْها التناصية intertextualité ، وتُقدّم لنا هذه التسمية الصيغة المصطلحية.

أُعرِّف هذه العلاقة تعريفاً ضيّقاً فأقول : إنّها علاقة حضور مشترك بين نصّين أو عددٍ من النصوص بطريقة استحضارية eidétiquement ، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لِنصٍّ في نصٍ آخر.

إنّ أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً وحرفية هي الممارسة العادية للاستشهاد(٤) citation (بين قوسين، مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدّد) ؛ وإنّ أقلّ أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة plagiat (عند لوتريامون مثلاً)(*)، وهي اقتراض غير معلن ولكنّه حرفي.

وإنّ أقلّ أشكالها وضوحاً وحرفية هو الإلماع allusion ، وهو أنْ يقتضي الفهم العميق لمؤدّىً ما énoncé ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدّىً آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدّلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه.

ومثال على ذلك أنّ السيدة دي لوجيس Les Loges وهي تتبارى في ذكر الأمثال مع فواتير Voiture تقول له : " هذا المثل لا قيمة له،

افتح لنا مثلاً آخر(*)؛ إنّ استخدام فعل " افتح " Perccz بدل فعل " اعط - قدّمْ proposez) لا يمكن تسويغه هنا إلاّ إذا عرفنا أنّ فواتير كان ابن تاجر نبيذ. وفي مجال آخر أكثر أكاديمية، نجد مثال بوالو BoiLeau يكتب لـ " لويس الرابع عشر " :

خلت(**) الصخور وقد وافت مهرولة   تأتي لتسمع ما أرويه للملك(٥)

ستبدو هذه الصخور المتحركة والمنتبهة بلا شك غير معقولة لمن يجهل حكاية أورفيوس وأمفيون(***).

وإنّ هذه الحالة الضمنية (والتي هي في بعض المرات افتراضية تماماً) للتناص هي منذ بعض السنوات مجال الدراسة الذي يفضّله ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre الذي يُعرّف التاصية مبدئياً تعريفاً أكثر اتساعاً مما فعلته أنا هنا ؛ فهو يمتد عنده ليشمل ظاهرياً كلّ ما أسميه التعدية النصية : " يكتب مثلاً : إنّ التناص هو أنْ يلحظ القارىء علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده "، ويبلغ به الأمر حداً يطابق فيه التناصية في هدفها (كما أفعل ذلك بالتعدية النصية) مع الأدبية Littérarité نفسها : " التناصية هي (...) الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية. إنّها تُنتج التمعني Signifiance في حين أنّ القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص أدبية كانت أم لا فإنها لا تنتج إلا المعنى "(٦). ولكن ذلك الاتساع يترافق مبدئياً بتضيق الحدث ؛ لأن العلاقات التي يدرسها ريفاتير هي من صنف البنى الصغرى السيمانية - الأسلوبية، على مستوى الجملة، لقطعة أو لنص قصير وشعري عموماً. إذاً، إن " الأثر " التناصي، شأنه شأن (الإلماع)، ينتمي على الأرجح، وحسب ريفاتير، إلى نسق المجاز المحكم (للجزنية) أكثر ممّا ينتمي إلى نسق العمل الذي يُعدّ في بنيته الكلية، حقلاً تطرد فيه العلاقات التي سأدرسها هنا.

وإنَ دراسات هـ. بلوم H. Bloom عـن آليـة التـأثير، وعلـى أنَهـا تمت بنَفسٍ مختلفٍ، تنْصَبُّ على نمط التداخل نفسه الذي هو تناصيٌّ أكثر منه اتساعيا نصياً hypertextuelle. إنَ النمط الثاني يتكوَن من علاقة هـي عموما أقل وضوحا وأكثر بعـداً ؛ ويقيمهـا النـص فـي الكُـلِّ الـذي يشـكله العمـل الأدبـي، مـع مـا يمكـن أن نسـميه، الملحـق النصـي[٨] Paratexte : العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيـه، تمهيـد، إلـخ ؛ الهوامـش فـي أسـفل الصفحـة أو فــي النهايــة، الخطـوط التزينات والرسوم، نرجو الإلحاق، الشريطة، القميص، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، التي توفـر للنـص وسـطاً (متنوعـا) وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي لا يسـتطيع أكـثر القـراء نزوعا للصفاء، وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجيـة أنْ يتصـرف بـه علـى الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك.

ولا أريد هنا أنْ أشـرع فـي دراسـة مجـال هـذه العلاقـات أو فـي معالجته؛ إن ذلك ربَما سيكون موضوع دراسة قادمة، وستكون لنا فـرص عديدة للالتقاء بهذه العلاقات التي تُعَدّ بلا شك مكاناً متميزاً لأبعـاد العمـل البراغماتية ـ أي لتأثيره في القارىء ـ مكانٌ لما نسميه راضيـن، منـذ أن ظهرت دراسات فيليب لوجُنْ Ph. Lejeune عن السيرة الذاتيـة، العقـد (أو العهد) النوعي[٩] Le Contrat (ou pacte) générique أذكـر هنـا ببسـاطة، وعلـى سـبيل المثـال (مسـتبقاً ما سيرد فـي فصـل يـأتي) حـالة روايـــة " عوليس " لجويس.

نعرف أنَ هذه الرواية عندما كانت تُطْبع كملاَزم كان من المقـررَ أنَ يحمل كل فصل من فصولها عنواناً يذكَر بعلاقة هذا الفصل مـع مشـهد مـن الأوديسـة " عرائـس البحـر " " نوزيكـا " " بينيلـوب "، إلـخ. وعندمـا

ظهرت في مجلد حذف منها جويس هذه العناوين الداخلية التي هي مع ذلك ذات دلالة " مغرقة في الأهمية ". ومع أنّ هذه العناوين أزيْلَتْ إلاّ أنَ النقاد لم يَنْسَوْها، هل هي قسم من نَصّ رواية " عوليس " ؟ هذا السؤال المحير، الذي أقدمه للذين يدافعون عن إغلاق النص، هو من نسق ملحقيٍّ نصيٍ نموذجي.

ويمكن في هذا الخصوص لـ " ما قبل النص " المسودات والملخصات والمخططات المتنوعة أنْ تكون ملحقاً نصيّا أيضاً : فالمقابلات النهائية بين لوسيان والسيدة كاستولي ليست موجودة بوضوح في نص[*] Leuwen ؛ ولا شاهد عليها إلاّ مخطط النهاية الذي تركه ستاندال مع كلّ ما بقي ؛ هل ينبغي علينا أنْ نأخذها بعين الاعتبار في تقويمنا القصة وطبع الشخصيات ؟ (وبقول أكثر ظرفاً : هل ينبغي أنْ نقرأ نصاً طُبع بعد وفاة مؤلفه، ونحن لا نعلم إنْ كان سيطبعه، وكيف سيطبعه لو بقي حياً ؟). وربَما يكون عمل ما ملحقاً نصياً لعمل آخر : فعندما يرى قارىء رواية " السعادة المجنونة " (١٩٥) في الصفحة الأخيرة أنّ عودة " أنجلو " إلى " بولين " ليست مؤكدة أبداً، فهل ينبغي عليه أم لا. أن يتذكر رواية " موت أحدهم "[**] (١٩٤٩) حيث نجد فيه أبناءه وأحفاده، ممّا يزيل على الفور تجاهل العارف ؟ إنّ الملحقية النصية هي كما نرى منجم من الأسئلة بلا أجوبة.

النمط الثالث من التعالي النصي[١٠]، أسميه الماورانية النصية métatextualité وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بـ " لشرح " الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدَث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل، دون أنْ يسمّيه : وتلك هي حال " هيغل " في كتابه " ظواهرية الروح " الذي يذكر بإلماع وبما يشبه الصمت رواية " ابن أخ رامو "[*].

إنَها في أسمى صورها العلاقة النقدية.

لقد أكثرنا بالطبع دراسة (ماوراء ـ ماوراء النص) بعض الماورانيات النقدية، ودراسة تاريخ النقد باعتباره جنساً، ولكنني لست متأكداً أننا منَحْنا حَدَثَ علاقة الماورانية النصية ووضعها ما يستحقان من اهتمام. فيمكن أنْ يحصل ذلك في المستقبل(١١).

أمَا النمط الخامس (أعرف) (**) فإنه أكثر الأنماط تجريداً وضمنية : إنَه الجامعية النصية architextualité التي عرّفتها فيما سبق. والمقصود هنا أنها علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلاَ عبّر ملحق نصي Paratextuelle (مثبت : كما في، شعر، محاولات، رواية الوردة، إلخ. أو هو في غالب الأحيان مثبت جزنيا : كما في التسميات : رواية، قص، قصائد، إلخ.، التي ترافق العنوان على الغلاف) وإنَ كل ذل كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص.

وربما كان أخرس لأنَه يرفض أن يدل على أمر بديهي، أو لأنَه بالعكس يرفض أي انتماء ويتملص منه. وإنّ النص نفسه غير مطلوب منه في كل حال أن يعرف كيفيته النوعية وبالتالي أن يعلن عنها : فالرواية لا تحدَد نفسها صراحة على أنَها رواية، ولا القصيدة على أنها قصيدة وربما بدرجة أقل (لأنّ النوع ليس إلاَ وجهاً من وجوه جامع النص) البيت الشعري على أنه بيت شعري، والنثر على أنَه نثر والقصَ على أنَه قَصّ، إلخ.

ليس مهمة النص في نهاية الأمر أنَ يحدّد وضعه النوعي ولكنَها مهمة القارىء والناقد والجمهور الذين يستطيعون تماماً أنْ يرفضوا الوضع الذي تمَ تبنيه عبر جامع النص : ولذلك نقول عادة إن تراجيديا

(كورنيَ Corneille تلك ليست (تراجيديا) حقيقيـة أو إنَ (روايـة الـوردة) ليست رواية. ولكنَ كون هذه العلاقة ضمنية وتخضع للأخذ والـرد (علـى سبيل المثال : إلى أي نوع تنتمي الكوميديا الإلهية ؟) وللتغير التـاريخي (القصائد القصصية الطويلة مثل الملحمة لم تُصنَف اليوم على أنَها تنتمي إلى " الشعر " الذي ضاق مفهومه شيئاً فشيئاً حتَى اقتصر علـى مفهـوم الشعر الغنائي " وإنَ ذلك لا يقلّل مـن أهميتهـا فـي شـيء : وإنَ التصـور النوعي، كما نعرف يوجه على نطاق واسع " أفق التوقع " عنـد القـارىء ويحدّده.

إذاً، يحدّد استقبال العمل ويوجهه[*].

لقد أخّرت عامداً الحديـث عن النمـط الرابـع مـن أنمـاط علاقـات التعدية النصية لأنَه وحده ما سأهتم به مباشرة هنا : إذاً، إنَه مـا أسـميه من الآن فصاعداً " الاتساعية النصية " hypertextualité وأقصد بهـذا كـل علاقة توحّد نصاً B (أسميه النص المتسع بنص سابق A (أسميه، طبعـاً، النص المنحسر)[١٢]، والنصّ المتسع يُنَشب أظفاره فـي النـص المنحسـر دون أنْ تكـون العلاقـة ضربـاً مـن الشـرح. ونستَخلِصُ من الاسـتعارة " ينشب أظفاره "، ومن التحديد السلبي، أنَ هذا التعريف مؤقت.

لكنْ، ولكي ننظر إليه من جانب آخر، نأخذ مفهوماً عامـاً للنـص في الدرجة الثانية (وبما أن الاستخدام عابر فإنني أترك البحث عن سابقة تجمع التّجاوز hyper والماوراء méta) أو أنَ نصاً مشتقاً مـن نـصٍ آخـر موجود من قبل. ويمكن أنْ يكون ذلك الاشتقاق من نسق وصفي وثقـافي كأن " تتحدث " علاقة مـاوراء النـص (عـن نقـل تلـك الصفحـة مـن كتـاب الشعر لأرسطو " أو عـن نـصّ (المـلك أوديـب). ويمكـن أن يكـون مـن

نسق آخر مثل أن B لا يتحدث أبداً عن A ولكنّه لا يستطيع مع ذلك أن يوجد كما هو دون A وهو ينْتج عنه في آخر عملية اسمها مؤقتا التحويل transformation فهو في النتيجة يذكره ظاهرياً قليلاً أو كثيرا دون أن يتحدث عنه بالضرورة، أو يستشهد به.

فالإنيادة وعوليس هما بلا شك، وبدرجات مختلفة، بالتأكيد وباعتبارات مختلفة، نَصّان متسعان (من نصوص أخرى) للنص المنحسر نفسه : الأوديسة طبعاً.

وكما نرى في هذه الأمثلة، أنّ النص المتسع شائع أكثر من ماوراء النص باعتباره عملاً " أدبياً خالصاً ". ولهذا السبب البسيط، من بين أسباب أخرى، يبقى العمل المشتق عموماً من عمل تخيلي (سردي أو درامي) عملاً تخيلياً، وهو لهذا الاعتبار يقع بصريح العبارة في رأي الجمهور في حقل الأدب، ولكن هذا التحديد ليس أمراً جوهرياً له، وإننا نجد له بلا شك بعض الاستثناءات.

اخترت هذَيْن المثالين لسبب آخر، أكثر حسماً : إذا كانت الإنيادة وعوليس يشتركان في أنهما غير مُستَمَدَّيْن من الإلياذة كما يَستَمِدُّ نصُّ كتاب الشعر صفحةً من أوديب ملكاً ؛ أي يشرحها، وإنّما بعمليةِ تحويل، فإنّ هذين العملَيْن يتميَّز أحدهما من الآخر لأننا لا نجد في الحالتين كلتيهما نمط التحويل نفسه.

فالتحويل الذي يقود من الأوديسة إلى عوليس يمكن أنْ يُسمَى (بتعميم مفرط) تحويلاً بسيطاً أو مباشرا : وهو الذي يقوم على نقل حدث الأوديسة إلى دبلن القرن العشرين وإنّ التحويل الذي يقود من الأوديسة نفسها إلى الإنيادة هو أكثر تعقيداً ولا مباشرة على الرغم من المظاهر

السطحية (ومن التقارب التاريخي الكبير) لأنَ فيرجيل لا ينقل حدث الأوديسة ولكنه يحكي قصة أخرى (مغامرات إيني وليس عوليس)، ولكنه يستوحي الأوديسة ليجعلها نمطاً (نوعياً، أي شكلياً وموضوعاتياً في الوقت نفسه) أنشأه هوميروس[١٣] في الأوديسة (وفي الإلياذة أيضاً)، أو كما ردّدنا ذلك خلال قرون محاكياً هوميروس. وإنَ المحاكاة هي بلا شك تحويل أيضاً، ولكنْ بنهجٍ أكثر تعقيداً، لأنه - ولكي نقول ذلك بعبارة بسيطة تماماً - يتطلّب في المقام الأوّل إنشاء نموذج ذي كفاءة نوعية (لِنَقُل إنّه ملحميّ مُقتَطعٍ من ذلك الكيان الفذّ الذي هو الأوديسة (وربَما من نماذج أخرى) وقادر على أنَ يولِّد عدداً غير محدَدٍ من الإنشاءات المحاكاتية.

إذاً، يشكل ذلك النموذج بين النص المحاكى والنص المحاكي، مرحلة وسطى لا يمكن الاستغناء عنها ولا نجدها في التحويل البسيط أو المباشر.

لعَلَ فعلا بسيطاً وآلياً يكفي لتحويل نصَ ما (كأنَ ننزع منه عدداً من الصفحات على سبيل المثال، فيصير لدينا تحويل تخفيضي)، أمّا محاكاة ذلك النص فإنّها تقتضي أن نمتلك بالضرورة شيئاً من الإحكام على الأقل : إحكام هذه أو تلك من الميزات التي اخترنا أنْ نحاكيها : وإنّه لمن البديهي أن فيرجيل مثلاً لا يستخدم وهو يحاكي هوميروس ما هو خاص باللغة اليونانية عند هذا الأخير.

ويمكن الاعتراض عليَ بحق أنَ المثال الثاني ليس أكثر تعقيدا من الأول، وأنَ جويس وفيرجيل لا يأخذان من الأوديسة السمات نفسها ليُشكّلا بها عمليهما المتتاليَيْن : يقتطع جويس ترسيمة الحدث والعلاقة

بين الشخصيات، ثم يعالج ذلك بأسلوب مختلف تماماً ويقتطع فيرجيل أسلوباً معيناً يطبقه على حدث آخر.

أو يمكن الاعتراض بطريقة أعنف / يحكي جويس قصة عوليس بطريقة تختلف عن هوميروس، ويحكي فيرجيل قصة " إيني " على طريقة هوميروس : تحويل تناظري وعكسه.

ليس هذا التعارض الترسيمي (أنْ نقول الشيء نفسه بطريقة مختلفة / أنْ نقول شيئاً مختلفاً بطريقة متشابهة) خطأ بالنظر إلى ما سبق (مع أنّه يهمل إهمالاً زائدا التشابه الجزئي بين حدثيْ أوليس وإينيْ)، وسنجد فعالية ذلك في مناسبات أخرى كثيرة.

ولكنّه (التعارض) ليس ذا تناسب كونيّ، وسنرى أنّه أيضاً يخفي اختلاف التعقيد الذي يفصل بين نمطيْ العمليات ذلك.

ولكي أظهر ذلك الاختلاف بوضوح أكثر، ينبغي أنْ ألجأ إلى أمثلة أكثر بساطة. فألجأ إلى نصّ أدبي (أو شبه أدبي) بسيط، مثل هذا المثل " الزمن مُعَلِّمٌ كبير = Le temps ent un grand maitre ". يكفي لتحويله أنْ أعدّل بأي طريقة كانت أيّاً من مكوّناته ؛ كأن أحذف منه حرفاً فأقول : Le temps est un gran maitre لقد تحوّل النص " الصحيح " بطريقة شكلية خالص إلى نصٍّ " غير صحيح " (خطأ إملائي) ؛ وإنْ بدلت حرفاً بآخر فقلت : كما قال بلزاك Balzac على لسان ميستيغريز[١٤] Mistigris : " الزمن طويل نحيف = Le temps est un grand maigre ".

إنّ تبديل الحرف أدّى إلى تبديل الكلمة، وأنتج معنى جديداً، وقِسْ على ذلك.

أمّا المحاكاة فهي أمر آخر تماماً : إنّها تفترض أنْ أجد في مؤدّى ما طريقةً ما (طريقة المثل) التي نقول بسرعة : إنّها تتميز بالاختصار، وبالتأكيد القاطع، وبالاستعارية، ثم أعْرِب بتلك الطريقة (وبالأسلوب ذاته) عن رأي آخر، شائع أم لا : كأنْ أقول على سبيل المثال : كلّ شيءٍ بحاجة إلى زمن، ومن هنا ينشأ هذا المثل الجديد[١٥] : لَمْ تُبْنَ باريس في يوْمٍ واحد.

أرجو أنْ نرى بوضوح أكثر، كيف تكون العملية الثانية أكثر تعقيدا وأقلّ مباشرة من الأولى. أتمنى ذلك، لأنني لن أسمح لنفسي راهناً أنْ أمضي بعيداً في تحليل هذه العمليات التي سنجدها في زمنها ومكانها المناسبين.

إذاً، أسمّي نصاً متسعاً كلّ نصٍّ سابقٍ بتحويل بسيط (نقول من الآن فصاعداً " تحويل " فقط) وبتحويل غير مباشر : نقول محاكاة. ولابدّ قبل أن نشرع بالدراسة من إيضاحيْن، بل من تنبيهيْن :

لا ينبغي في البدء أنْ نعُدّ أنماط التعدية النصيّة الخمسة تقسيمات قطعية لا تواصل بينها، ولا تقاطع متبادل. إنّ العلاقات بينها هي على العكس متعددة وحاسمة غالباً.

فالجامعية النصية النوعية مثلاً تتكوّن على الدوام تقريباً وتاريخياً بطريقة المحاكاة (فيرجيل يحاكي هوميروس، وغوزمان Guzman تحاكي لازاريللو Lazarillo)[*]، إذاً، تتكوّن باتساعية نصيّة ؛ وإنّ الانتماء المدخلي النصي لعملٍ ما يظهر غالباً عن طريق إشارات ملحقية نصية ؛ وإنّ هذه الإشارات نفسها هي بداية الماورائي النصي (هذا الكتاب رواية)، ويحتوي الملحق النصي، تقديمياً كان أم غير ذلك،

أشكالاً أخرى من الشرح، والنص المتسع، هو أيضاً، له قيمة الشرح : فالتنكير كما في رواية " فيرجيل منكراً " هو على طريقته " نقد " للإنيادة.

ويقول بروست (ويثبت ذلك) : إنّ التقليد " نقد في حالة عمل "، وإنّ ماوراء النص النقد يمكن أنْ يُتصوّر، ولكنه لا يُمارس دون أن تكون فيه حصة ـ معتبرة غالبا ـ من التناص الاستشهادي المؤيّد.

ويتجنب النص المتسع أكثر من ذلك، ولكن ليس مطلقاً، ولا يكون ذلك إلاّ عبر إلماع نصي (سكارون Scarron يستدعي فيرجيل في بعض الأحيان) أو ملحق نصي (عنوان عوليس) ؛ وخصوصا الاتساعية النصية، باعتبارها صنفاً من الأعمال التي هي في ذاتها مدخل نصي نوعي، أو بالأحرى عبر نوعي : وأقصد بهذا صنفا من النصوص الذي يضم بعض الأجناس القانونية (وإنْ كانت غير مكتملة) كالتقليد، والتقليد الساخر، والتنكير، والذي يتجاوز بعض الأجناس الأخرى ـ وإنّ كل ما بقي، وهي بعض الملاحم، مثل الإنيادة، وبعض الروايات مثل عوليس، وبعض التراجيديات أو الكوميديات مثل فيدر أو أمفيتيرون، وبعض القصائد الغنائية مثل : بوز نائماً(*) Booz endormi ، إلخ، ينتمي على الأرجح، وفي الوقت نفسه إلى الصنف المعروف في جنسها الرسمي، وإلى الصنف المغمور في الاتساعات النصية ؛ وككل الفئات النوعية تعلن الاتساعية النصية عن نفسها غالباً عبر إشارة ملحقية نصية لها قيمة تعاقدية.

إنّ رواية " فيرجيل منكرا "(**) هي عقدٌ واضح للتنكير الساخر، ورواية " عوليس " هي عقد ضمني وإلماعي وينبغي على الأقل أنْ يُنْذر القارىء بوجود علاقة محتملة بين هذه الرواية والأوديسة، إلخ.

ويجيب الإيضاح الثاني عن اعتراض موجود من قبل، كما افترض، في ذهن القارىء منذ أن وُصِفت الاتساعية النصية على أنَها صنف من النصوص. فإذا كنَا نعتبر أنَ التعدية النصية عموماً ليست صنفاً للنصوص (وليس لذلك معنى : لا يوجد نصوص دون التعالي النصي)، ولكنَها مظهرٌ للنصية، وهي أيضاً بلا شك كما يقول ريفاتير مصيباً، مظهر للأدب.

ولا ينبغي أيضاً أنْ نعتبر هذه العلاقات المختلفة (تناصية، ملحقية تناصية، إلخ) أصنافاً من النصوص، ولكن ينبغي اعتبارها مظاهر من النصيةَ.

إنني أفهمها كذلك، وبالحصر التقريبي، إنَ الأشكال المختلفة للتعدية النصية هي في الوقت نفسه مظاهر من كل نصية، وبقوة، وبدرجات مختلفة، هي أصناف من النصوص. يمكن لأي نصَ أنْ يُستَشهَد به ويصبح بذلك شاهداً، ولكنَ الشاهد ممارسة أدبية محددة، وهي بالبداهة تعالٍ عن أيَ من إنشاءاتها. وله ميزاتها العامة، ويمكن لأي مؤدي أنْ يُمنحَ وظيفة ملحق نصي، ولكنَ المقدمة (وأقول الشيء نفسه عن العنوان) جنسٌ؛ والنقد (الماوراني النصي) هو بالبداهة جنس، وإنَ جامع النص وحدة، وليس صنفاً بلا شك، لأنَه، إن صح القول، التصنيفية (الأدبية) نفسها : يبقى أنَ لبعض النصوص مدخلاً نصيًا يفرض نفسه (أكثر ملاءمة) من غيره، وأنَ مجرد التمييز بين الأعمال التي يوجد فيها مدخل نصي، يُمكن (بقليل أو بكثير تصنيفه)، كما قلت ذلك في مكان آخر، هو مخطط تصنيف جامعي نصي.

وإنَ الاتساعية النصية هي بداهة بُعْدٌ عالمي[*] (بدرجة مختلفة)

للأدب : ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي، بدرجة مختلفة وحسب القارىء، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية. ولكنها، مثل متساوي أورويل(**) Orwell ، بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو يكون ذلك اكثر " ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً " فيها بالنسبة إلى غيرها : لنقل إن ذلك في رواية " فيرجيل منكراً " أكثر منه وضوحاً في اعترافات روسو. وكلّما كانت الاتساعية النصية في عمل ما أقلّ تكثيفاً ووضوحاً، كان تحليله مرتبطاً بحكم تقويمي، بل بقرار تأويلي يتخذه القارىء : أستطيع أنَ أقرّر أنَ اعترافات روسو هي نسخة ثانية معصرنة من اعترافات أوغسُتان وأنَ عنوانها هو الدليل التعاقدي ـ وإنَ التأكيدات الجزئية هي بعد ذلك كثيرة، وهي مجرد عمل يدلّ على براعة نقدية. أستطيع أيضاً أنْ آلاحق في أي عمل الأصداء الجزئية ؛ المحددَة والغائبة لأي عمل آخر سابق أو لاحق. وسيكون لمثل هذا الموقف أثر يؤدي إلى وضع الأدب العالمي كلّه في حقل الاتساعية النصية، ممّا يجعل الدراسة مضبوطة بعض الضبط، ولكنّها على الخصوص تمنح رصيداً وتعطي دوراً، لا يكاد يكون في رأيي محتملاً، لنشاط القارىء التأويلي ـ أو للقارىء المتميز. ولا أحرص، وأنا خصم التأويل النصي منذ زمن طويل، وأراحني ذلك تماماً، أنْ أرضى في سن متاخرة بتأويلية الاتساعية النصية.

وإنّني أرى من جهة نظرٍ أكثر اجتماعية، وبانفتاح أكثر اتفاقاً، أنَ العلاقة بين النصّ وقارئه ربّما كانت تنتمي إلى براغماتية واعية ومنظمة.

إذاً، سأتحدث هنا، عدا بعض الاستثناءات، عن الاتساعية النصية عبر اكثر سهولها إضاءة : ذلك الذي يكون فيه المرور من النص

المنحسر إلى النص المتسع كثيفاً ومعلناً في الوقت نفسه، وبطريقة هي بقليل أو كثير رسمية.

لقد كنت أنوي في البداية أنْ أقصر البحث على الأجناس التي هي اتساعية نصية رسمياً (دون المصطلح بالطبع) مثل التقليد الساخر والتنكير والتقليد. وجعلتني أسباب ستظهر من بَعْدُ، أعدل عن ذلك، بل إنَها بقول أكثر دقة، اقنعتني أنَ ذلك القَصرْ لا يمكن ممارسته.

إذاً، سينبغي علينا أنْ نذهب أبعد من ذلك بقليل، منطلقين من تلك الممارسات الظاهرة ذاهبين نحو أقلها رسمية - مع انَ أيَّ مصطلح نستخدمه لا يشير إليها كما هي، وأنَه ينبغي علينا أنْ نصوغ بعضها. وإذا تركنا جانباً كل اتساعية منتظمة / أو اختيارية (والتي تنتسب في نظري للتناصية خصوصا) فإنَه يصبح لدينا كما يقول لافورج(*) Laforgue تقريبا، ما يكفي من الأمور غير المنتهية لننْهيها.

تعاليق المترجم(*)

(١) انظر الترجمة العربية لكتاب : Introduction á l'architexte ، التي قام بها عبدالرحمن أيوب، وصدرت طبعتها الثانية عن دار توبقال - المغرب ١٩٨٦، ص ٩١.

ويترجم المترجم مصطلح paratextualité بالنظير النصي، intertextualité بالتداخل النصي و transtextualite بالتعالي - النصي. ثم يترجم بالمصطلح نفسه " التعالي النصي " مصطلح transcendance textuelle ويترجم métatextualite بالوصف النصي. قارن بمصطلحاتنا في هذه الترجمة

(٣) ترجم فريد الزاهي مقالات من هذا الكتاب ونشرها بمراجعة عبدالجليل ناظم في دار توبقال - المغرب ١٩٩١م بعنوان " علم النفس ".

(٤) ان جمالية الاستشهاد لاتزال غائبة عن مجال الدراسات العربية مع أن التراث يقدم أمثلة كثيرة ومتنوعة ولكنا تحتاج إلى دراسة تنظيرية تجمع بين عقدها المنفرط فكتب الجاحظ وغيرها تقدم مدونة عالية لدراسة هذا الضرب من العلاقات النصية. وان أجمل ما قرأته باللغة الفرنسية مما يعد الاستشهاد فيه قيمة فنية هو كتاب " لذة النص " لرولان بارت، وبالعربية كتاب الدكتور عبدالله الغذامي " المرأة واللغة " المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت ١٩٩٦م.

وقد اهتم النقاد المحدثون بعلاقة التناصية بالسرقات فوجدنا د. محمد عبدالمطلب يكتب " التناصية عند عبدالقاهر الجرجاني "، والدكتور عبدالملك مرتاض " فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الجزء الأول - المجلد الأول ٧٠ - ٩٢م " النصوص المتداخلة ". وانظر : التناص وإشاريات العمل الادبي للدكتور صبري حافظ في كتابه : أفق الخطاب النقدي. دار شرقيات، القاهرة ١٩٦٦م، ص ٤٧ - ٦٦. وانظر مقالة للدكتور صالح معيض الغامدي ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص في كتاب علامات الدوري في النقد الأدبي، ج٢، مج١، جمادى الآخرة ١٤١٢هـ / ديسمبر ١٩٩١م، ص ١٨٣ - ١٨٩

(٥) ما يشير إليه المؤلف مطرد في الشعر العربي. وفي قصيدة المدح على وجه الخصوص ومن نظائره قول المتنبي في سيف الدولة :

صحت بصحتك الغارات وابتهجت بها المكارم وانهلت بها الديم
ولاح برقك لي من عارضي ملك ما يسقط الغيث الا حيث تبتسم

وقد ترجمت الشعر الفرنسي شعرا واشكر للأستاذ الدكتور نذير العظمة لمسته الشعرية في ترجمة البيت الشعري. وأما استخدام فعل يدل على تأثر الولد بمهنة أبيه فنجد مثل ذلك في شعر ابي تمام

إذ يقول نقاد الادب إن أبا تمام وشى شعره بتأثير من مهنة والده الذي كان حائكا (نساجا)، بل يقال إنه هو نفسه عمل نسّاجا فبدا ذلك واضحا في شعره. وانظر مقالة محيي الدين صبحي في علامات، المجلد الخامس، الجزء العشرون، صفر ١٤١٧هـ ، يونيو ١٩٩٦م ، بعنوان : " قراءة قيمية ـ فنية في شعر أبي تمام ". ص ١٩٧.

(٦) ترجمنا Signifiance بـ " التمعني " و " Sens " بـ " معني " وقد ناقش الترجمة الأولى الدكتور عبدالملك مرتاض واقترح أن يترجم المصطلح الأول بـ " تدليل " ليتناسب ذلك مع (دال ومدلول ودلالة وتدليل)، ولكننا أردنا أن يكون مصطلح " التمعني " مقابلا لمصطلح " المعنى " وليس كما ذهب إليه الدكتور مرتاض. انظر مقالتنا التي ستصدر في مجلة الفكر العربي، العدد (٨٥) بعنوان " ازمة التعريب ـ مصطلحات نظرية النص نموذجا ").

(٨) ناقش الدكور حسن البنا عز الدين عددا من الملحقات النصية في قراءة كتاب الأستاذ الدكتور عبدالله الغذامي " المرأة واللغة " المنشورة في جريدة الرياض في ملحقها " ثقافة اليوم " الخميس ١٤ جمادى الأولى ١٤١٧هـ ـ ٢٦ سبتمبر ١٩٩٦م، العدد ١٠٣٢١، ص ٢٦. انظر حديثه عن غياب الإهداء وعن العنوان وعن لوحة الغلاف وهي كلها ملحقات نصية تشكل منجما من الأسئلة بلا أجوبة ناقشها الدكتور البنا ولم يسمّها

(١٢) إن أفضل مثال عربي للنص المتسع والنص المنحسر هو رسالة ابن القارح (النص المنحسر) ورسالة الغفران (النص المتسع) والاتساع والانحسار هنا ليس كميا وإنما رسالة الغفران تنشب أظفارها في رسالة ابن القارح دون أنْ تكون العلاقة بينهما علاقة شرح أو تاويل كما هو الحال في العلاقة بين نص الحماسة لأبي تمام وأي شرح من الشروح عليها مما يدخل في مجال الماورائية النصية (أو العلاقة النقدية) حسب ستاروبنسكي.

ورواية " عوليس " ترجمت إلى العربية حديثا. وهي للكاتب الإيرلندي المبدع جيمس جويس وتحكي قصة اربع وعشرين ساعة يقضيها بطل الرواية متسكعا في مدينة " دبلن ". وقال نقاد الرواية : إنه لو قدر لمدينة " دبلن " أن تزول من الوجود لأمكن بناؤها اعتمادا على رواية جويس التي لم تغادر من ملامحها كبيرة ولا صغيرة بأدق التفاصيل.

عوليس ـ مجلدان ـ ترجمة د. طه محمود طه ـ المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٢م وانظر : موسوعة جيمس جويس، حياته وفنه ودراسات لأعماله، وكالة المطبوعات، الكويت، طـ١، ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م.

والأوديسة معروفة وهي تروي حكاية عودة " عوليس " إلى بلاده بعد انتهاء حرب طروادة. أما الإنيادة فتحكي مغامرات " إيني " قد نسجها " فيرجيل " على نمط الأوديسة ويبدو أن الانتقال من الاوديسة إلى الإنيادة تم بطريق ما يسميه جينيت في هذا المقال التحويل المباشر. انظر كتاب Le roman au xx' siécle لـ Jean - Yves TADIE الرواية في القرن العشرين ـ لجان إيف تاديه، ص ١٥٢

(١٥) ومثل ذلك ما تقوله العامة لمن يبدو عليه الاستعجال " إن الله خلق الدنيا بسبعة أيام ".

قائمة بالمصطلحات الواردة في النص(*)

allusion = الإلماع

Architexte = جامع النص

Architextualité = الجامعية النصية

autobiographie = السيرة الذاتية

Citation = الاستشهاد

Contrat (ou pacte) = الاتفاقية (أو العقد)

énoncé = المؤدَى

énonciation = الأداء

genre = نوع / جنس أدبي

générique = نوعي

hypertexte = النص المتسع

hypertextualité = الاتساعية النصية

hypotexte = النص المنحسر

hypothétique = استحضاري

imitation = المحاكاة

intertexte = التناص

(*) هذه المصطلحات ليست نهائية، وإنما هي معروضة لقراء " علامات " ويرجو المترجم أن يتلقى أي اقتراحات أخرى، سواء على صفحات علامات ام على عنوانه : جامعة الملك سعود ـ كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية ـ ص.ب. ٢٤٥٦ ـ الرياض ١١٤٥١ ـ المملكة العربية السعودية.

intertextualité = التناصية

littérarité = الأدبية

métatexte = ماوراء ـ النصّ

métatextualité = الماورائية ـ النصية

paratexte = الملحق النصي / الموازي النصي

paratextualité = الملحقية النصية / الموازية النصية

pastiche = التقليد

Plagiat = السرقة الأدبية

Poétuque = الشاعرية

relation (s) = علاقة (علاقات)

sens = المعنى

sinifiance = التَمَعْني

signification = الدلالة

transcendance textuelle du texte = التعالي النصي لِلنًص

transformation = تحويل

travestissement = التنكير

type (s) = نمط (أنماط)

الهوامش

(*) الارقام المذكورة هنا هي ارقام الحواشـي المثبتـة فـي أصـل النـص وقـد حاولنـا أن تكـون تعاليقنـا متناسبة مع تعاليق المؤلف وحواشيه.

اما الإيضاحات التي رأينا ضرورة وجودها في أسفل الصفحة مع حواشي المؤلف فقد أشرنا إليها بنجمة في الأصل والحاشية وأتبعناها بكلمة (المترجم) بين قوسين.

(*) هذه المصطلحات ليست نهائية، وإنما هي معروضة لقُراء " علامات " ويرجو المترجم أن يتلقى أي اقتراحات أخرى، سواء على صفحات علامات أم على عنوانه : جامعة الملك سعود ـ كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية ـ ص.ب. ٢٤٥٦ ـ الرياض ١١٤٥١ ـ المملكة العربية السعودية.

(١) مقدمة لجامع النص، سوي، ١٩٧٩، ص ٨٧.

(٢) إن مصطلح جامع النص، كما انتبهت إلى ذلك متأخرا بعض الشيء، قدّمه لويس ماران Louis Marin (" نحو نظرية للنص الحكمي ". في القصّ الإنجيلي، مكتبة العلوم الدينية، ١٩٧٤م...) عرضه، ليشير إلى " النص الذي يكمن في أساس كل خطاب ممكن " أساسه " ووسطه الذي يتشكل فيه ". وهذا في الجملة أكثر قرباً مما سميته " النص المنحسر hypotexte ". لقد حان الوقت ليفرض علينا مفتش جمهوري للاداب مصطلحية متناسبة.

(٣) السيميانية Séméiótiké ، سوي، ١٩٦٩م.

(٤) عن تاريخ هذه الممارسة : انظر الدراسة التاسيسية لـ أ. كومبانيون A. Compagnon اليد الثانية، سوي ١٩٧٩م، وانظر تعاليق المترجم في نهاية المقالة هذه.

(*) انظر الدراسة الرائدة لميشيل شنيدر : سارقو الكلمات = voleurs de mots ، غاليمار، (المترجم)، وانظر : تعاليق المترجم في نهاية المقالة.

(*) تستخدم السيدة دي لوجيس هنا فعل percer وهو يعني بالفرنسية (فتح ـ خرق ـ ثقب) بدل فعل (Proposer) قدم، أعطي، مراعاة لمهنة أبـي فواتير بائع نبيذ. وانظر تعاليق المترجم في آخر البيت. (المترجم).

(**) هذه ترجمة لقول بوالو :

Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre

je Crois voir les rechers accóurir pour m'entendre

وبوالو اسمه نيكولا Nicolas Boileau ويدعى Boileau - despréaux كاتب وشاعر فرنسي. ولد حوالي (١٦٣٦م) في باريس ومات فيها عام (١٧١١م) اشتهر بالهجاء، وهو ناقد أيضا عرف بثورته على الأخلاق السائدة في عصره وكان نقده ونظرته الجمالية يقومان على البحث عن الحقيقة. عُيِّن في عام ١٦٧٧ مؤرخ الملك، ودخل المجمع الفرنسي عام ١٦٨٤. (المترجم).

(٥) استعير المثال الأول من المقالة عن الإلماع في كتاب: بحث في أوجه المجاز لـ " دومارسيس " Dumarsais والمثال الثاني من كتاب: أشكال الخطاب لفونتانيي Fontanier .

(**) أورفيوس. مُغنٍ أسطوري، وهو ابن الملك " أواغر oeager " وإحدى رموز الفن " كاليوب Calliope " وكان بارعا في الغناء، وتُعدّ أسطورته واحدة من أكثر الأساطير اليونانية غموضا. اخترع القيثارة، وتلقى من " أبولون " الرباب ذات الأوتار السبعة ثم أضاف إليها وترين. كانت الرموز تطرب لغنائه ومثلهم غيرهم، بل إنه أفلح في إطراب الجمادات، وعرف بقدرته على الجمع بين الشعر والموسيقى. ويقول جينيت إنّ معرفة قصة أورفيوس تساعد في فهم قول بوالو:

خلت الصخور وقد وافت مهرولة تأتي لتسمع ما أرويه للملك

أمّا أمفيون: فهو ابن " زيوس " في اليونان، وأمه " أنتيوب Antiope " شاعر وموسيقي، قتل " ديرسي Dircé " لأنها أساءت معاملة أمه، ثم أنشأ بعد ذلك سور طيبة. وهو يعزف على الناي والرباب. (المترجم).

(٦) " أثر التناص مجلة الفكر La pensée تشرين الثاني ١٩٨٠م، " المقطع التناصي " مجلة الشعرية Poétique ١٩٧٩م. قارن بـ إنتاج النص، سوي ١٩٧٩م، وسيميائية الشعر، سوي ١٩٨٢م.

(٧) قلق التأثير، مطبوعات جامعة أكسفورد، ١٩٧٣، وما بعدها.

(٨) ينبغي أن نفهمه بالمعنى الغامض، بل المخادع التي نجده في صفات أخرى مثل: ضرائبي Parafiscal أو شبه عسكري Paramilitaire .

(٩) إن المصطلح متفائل كل التفاؤل فيما يخص دور القارىء الذي لم يُوقّع شيئاً والذي يمكن أن يأخذ أو يترك. ولكنّ الثابت أنّ الإشارات النوعية أو غيرها تربط الكاتب الذي يحترمها ـ تحت طائلة التلقي السيء ـ غالباً أو أكثر ممّا ننتظر منه: سنواجه عددا من الشهادات على ذلك.

(*) رواية لـ " ستاندال " تحمل اسم بطل الرواية Leuwen : وهي رواية غير منجزة بدأ بكتابتها ١٨٣٤م ونشرت عام ١٨٥٥ هي معالجة اجتماعية لأخلاق عصره. (المترجم).

(**) روايتان للكاتب الفرنسي المعروف Jean Giono = جان جيونوو الذي توفى عام ١٩٧٠م. (المترجم).

(١٠) ربما كان علي أن أحدّد التعدية النصية بأنّها ليست إلا تعاليا من عدة تعاليات، وهي على الأقل تتميز من التعاليات الأخرى التي تربط النص بالواقعية الخانصية، والتي لا تهمني (مباشرة) الان - ولكنني أعرف أنها موجودة : يحدث أن أخرج من مكتبتي (ليس ندي مكتبة). أمّا كلمة التعالي " Transcendance " التي أسندت إلى توجها روحيا، فهي تقنية خالصة هنا، وهي عكس الضمنية كما أظن.

(١١) أجد أن في مقالة م. شارل. " القراءة النقدية " مجلة شعرية Poétique العدد ٣٤، نيسان ١٩٧٨م، إرهاصا بذلك.

(*) رواية ساخرة لديدرو وهي عبارة عن حوار بين " جان - فرانسوا رامو " المشار إليه بـ (هو) وبين " ديدرو الفيلسوف " المشار إليه بـ (أنا) ويقدم هذا الحوار فضلا عن جوانبه الفلسفية لوحة نقدية للأعراف الثقافية الباريسية بأسلوب رائع ومُغر ومعبّر. وابن أخ رامو شخصية الرواية صيغت انطلاقا من شخصية حقيقية.

(**) أي أنّ المؤلف يعي أنه قدّم الحديث عن النمط الخامس وأخره عن النمط الرابع لسبب سيذكره بعد قليل (المترجم).

(*) انظر مقال " الأجناس الأدبية " Les genres littéraires وهو الفصل العاشر من كتاب مقدمة للدراسات الأدبية - مناهج النص méthodes du texte - introduction au études littéraires " وقد ترجمنا المقال وسيظهر في مجلة " قوافل " التي تصدر عن النادي الأجبي في الرياض. (المترجم).

(١٢) استخدم هذا المصطلح " ميك بال Mieke Bal " في مقالة " ملاحظات على السرد في تنسيقاته Notes on narrative embedding في " الشعرية اليوم poetics Today "، شتاء ١٩٨١م. بمعنى مختلف تماما طبعا : يكاد يكون المعنى الذي كنت أعطيه للقص " الوصف ـــ سردي métadiégétique ". إن الأمور المصطلحية ليست بخير. ولعلّ أحدا يقول : " لم لا تتكلم ككل الناس ؟ " نصيحة سيئة لأن الحال في هذا المجال اكثر سوءً لأن الاستخدام الشائع يعجّ بالكلمات المغرقة في العائلية، والتي تُنسبُ إليها خطأً الشفافية، ونستخدمها غالبا لننظر في الكتب الكبيرة أو في المؤتمرات، دون أن نفكر بأن نسأل أنفسنا عمّا نتحدث. وسنصادف بعد قليل مثالا نموذجيا لهذه الببغاوية في مفهوم المحاكاة الساخرة إذا صحّت العبارة. إنّ " للغة " التقنية ميزة هي أنّ كل واحد من مستخدميها يشير على الأقل إلى المعنى الذي يعطيه لكل واحد من مصطلحاته.

(١٣) إن عوليس والإنيادة لا يقتصران بالطبع على تحويل مباشر من الأوديسة (وستسنح لي الفرصة لأعود إلى ذلك) ولكنّ هذه الميزة هي وحدها ما يستوقفنا هنا. وقد تُرجمت الرواية عوليس " إلى العربية انظر تعاليق المترجم.

(*) الخطأ الإملائي هو إسقاط حرف (d) من آخر كلمة (grand) وهذا غير تبديل حرف (T) من كلمة

(maitre) بـ (g) لتصبح (maigre) ، مما غيّر معنى المثل. (المترجم).

(١٤) الانطلاق في الحياة، البلياد ، ١، ص ٧٧١.

(١٥) الذي لا أجهد نفسي أو أحقرها في صياغته : وإنما أستعيره من نص بلزاك نفسه والذي سنعود إليه فيما سيأتي.

(*) غوزمان رواية عنوانها الكامل Guzman de Alfarache ، وهي رواية تشردية للروائي الإسباني ماتيو أليمان Mateo Alem'an ولد عام (١٥٤٧م) وتوفى عام (١٦١٤م) وهي حكاية سيرية ذاتية تحاكي السيرة الذاتية التي كتبها مجهول بعنوان " حياة لازاريللو التورمي Vie de Lazrillo de Torme) التي ظهرت على الأرجح في عام (١٥٥٤م) وقد تنسب للكاتب الإسباني Diego Hurtado de Mendoza (١٥٠٣ ـ ١٥٧٥م) وهذه الرواية السيرة الذاتية التي تحكي الحكاية البسيطة التي لا يهتم صاحبها إلا بحياته اليومية وهي تحمل واقعية قاسية حاكاها كثير من الكتاب الإسبان ومنهم ماتيو أليمان. (المترجم).

(*) Booz endormé : قصيدة مشهورة لفيكتور هيجو (١٨٥٩م) في مجموعته (حكاية القرون) و Booz (بالعبرية : بوعاز) شخصية توراتية، وهو زوج (روث Ruth) وأبو (عبيد Obed). وفيدر Phédre (باليونانية) فيدرا Phaidra ، شخصية أسطورية تشنق نفسها بعد موت صهرها (هيبوليت Hippolyte) الذي كانت مغرمة به، وقد قتله بوزيدون استجابة لـ (تيسي = Tésée).

وأمفيترون Amphitryon : ملك أسطوري تزيا " زيوس " بزيه ليغري زوجته ألكمين Alcméne التي يجعلها أما لـ (هرقل Héraclés) . (المترجم).

(**) رواية لـ " بول سكارون Paul Scarron " كاتب فرنسي (١٦١٠م ـ ١٦٦٠م) وهي عبارة عن تقليد ساخر بارع لفيرجيل الشاعر اللاتيني المشهور صاحب الإنيادة. (المترجم).

(*) يريد القول إن النص الأدبي تصبُّ فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيدا عنها ومن هنا يأتيه البعد العالمي Universaux . (المترجم).

(**) ORWELL : هو جورج أورويل، روائي وناقد انكليزي (١٩٠٣ ـ ١٩٥٠م) كان ذا نزعة إنسانية، كان له موقف معاد لكل أنواع الدكتاتوريات (إسبانيا، ألمانيا الهتليرية).

كتب نقدا لاذعا في مؤلفاته وهو نقد مباشر وسياسي ينصب على شؤون الساعة كما في روايته (الحيوانات. ١٩٤٥م) التي يتهجم فيها على الدكتاتوريات البروليتارية التي تكون فيها (كل الحيوانات متساوية ولكن بعضها أكثر تساويا من بعضها الآخر) وهذا ما أراده جينيت. (المترجم).

(*) جيل لافورج = JULES LAFORGUE، شاعر فرنسي ولد في مونتفيديو ١٨٦٩م وتوفي في باريس ١٨٨٧م. عاش طفولة بائسة. أشهر مجموعاته الشعرية مجموعة (محاكاة نوتردام القمر) التي ظهرت عام ١٨٨٦ وظهرت فيها قدرته على صياغة الشعر الحر.

مات بمرض السل بعد عودته إلى باريس ولم تمض أشهر على زواجه، كان له طابعه الكتابي الخاص الذي نجد فيه التنميق البارع مقرونا بالواقعية المعجبة.



النص بنية وحدث

(محاولة إسهام في مشروع تيار نقدي شامل)

يوسف بكّار

فليس من هدف هذا البحث / المحاولة ولا من شأنه أن يجوس خلال مناهج النقد ومذاهبه المختلفة تأريخاً وتفصيلاً وتحليلاً ونقداً وتقويماً، وحسبه أن يلمع إلماعاً ما دعت الحاجة واستوجب الموقع.

أما صاحبه، فقد اختط لنفسه، مذ قيض له أن يُدخل أصابعه في موقد النقد، ألاّ يكون آحادي المنهج وألاّ يناصب أيّ منهج نقدي العداء، لإيمانه النقدي بأنّ لكلّ منهج مكاسبَه وإسهاماته، وأن النصّ والموقع النقدي هما اللذان يمليان على الناقد الشمولي ما هو قمين به من إجراءات نقدية.

كما أنّه من العصبة النقدية التي تؤمن بالمثاقفة الواعية غير المفروضة والتعددية النقدية المنطقية ما احتيج إليها، والتي ترى أن لا " نصوص " نهائية في النقد، وان خطابات رؤوس المناهج النقدية الغربية ليست " مطلقات " مسلماً بها، بل هي " محرّضاتٌ " لحوار فكري معها نفيد منها ونخالفها من موقع ثقافتنا نحن لا ثقافتهم هم المؤَسِّسين فيها. وهذا حقّ كلّه، لكن الجأر به في حاجة إلى جرأة تجعل من النقد العربي الحديث إنتاجاً نقدياً لا إعادة ردئيةً أو استيراداً حسب[١].

ومما لا يحتاج إلى تأكيد وتفصيل أنّ دراسة النصوص الأدبية يتنازعها، منذ القرن التاسع عشر، تيّاران نقديان كبيران[٢].

الأول، قديم منبثقٌ من التاريخانية بمفهومها الأوسع (المنهج

التـاريخي الاجتمـاعي)، والمنهـج النفســي، والانطباعيــة، والواقعيَــة بضروبها كافة، وفقاً لتنظيرات " سانت بيف " و "تيـن " و " برونتيـر " و " فرويد " و " آدلر " و " يونـج ". وغيرهم من رؤوس المناهج الأخرى. واخص خصائص هـذا التيّار تعويلـه كثيراً علـى " الـذات المبدعـة " فـي بُعديها الفردي والاجتماعي، وسعيُه إلى إبراز أثر الوسط الاجتمـاعي فـي الإبداع وفهم العبقريات الفذة في صلتها بروائعها الأدبية.

والآخر، جديدٌ بمختلفٌ مناهجه البنيويّة والسيميائية والتفكيكيـة، وكـلّ مـا ينهض علـى معطيـات " دي سوسـير " ونظريـة " الشـكلانيين الروس " التي تآزرت حلقتا " موسكو " و " بطرسـبورغ " علـى تكوينهـا. والشكلانيون الروس هم الأساس في توجيه الاهتمام إلـى " أدبيَـة " الأدب وعَزل النصّ عمـا يؤثـر فيـه ورفـض المقاربـات التاريخيـة والاجتماعيـة والنفسيّة التي كانت وكدْ التيار الأوّل. وقد تمخّض عن هذا مفاهيم نقديّـة مهمـة من مثـل " مـوت المبـدع " و " ولادة المتلقـي " أو التحـولْ مــن " أسطورة المبدع " إلى " أسطورة القارىء ".

واعترف " تـودروف "، وهـو الـذي ترجـم نصـوص الشـكلانيين الروس إلى الفرنسية، بدينه وديـن النقـد لهـم في نظريتـهـم التي تلتـهــا " ثورة شـاملة انتقلت من أوروبـا إلى أمريكا، واستأثرت باهتمـام كبير في النصف الأول للقـرن العشـرين "، تمثل في " حلقـة بـراغ " اللغويـة و " مدرسة كوبنهاغن "، ومدرسة " النقد الجديد " في بريطانيا وأمريكا.

- ٣ -

مثلما وجّهتْ مناهجُ التيار الجديد نقوداً شديدة إلى مناهج التيـار

الأول، لاقت هي نقوداً من أتباعها وغير أتباعها معاً، وهذا أمر طبيعي في الحالين كليهما.

٣ ـ ١ :

من هذا مثلاً أن " شاعت في منتصف الستينات وما بعدها بضعة شكوك في الكفاية المنهجية للبنيوية بشتى حقولها الأنثروبولوجية والنفسية والأدبية والمعرفية. ولكن سرعان ما تحوّلت هذه الشكوك إلى تيّار نقدي يحاولُ نقدَ الوصفية البنيوية المجردة ونموذجها اللغويِّ الذي عمّمته على المعارف والعلوم الإنسانية "[٣].

٣ ـ ٢ :

وانبثقت في ألمانيا في أواخر الستينات حركة نقدية من خلال دروس " هانز روبير يوس Hans Robert Yauss من جامعة " كونستنس Constance " شعارها " جمالية التقبل "[٤] أي أن الظاهرة الأدبية لا تتمّ إلاّ من خلال شبكة من العناصر تتبادل التأثير، هي : الأديب المبدع، وأوضاع الإنتاج وظروفه، والنصّ الأدبي، والمتقبلون، وظروف القراءة وأوضاعها وأنماطها، والظرف التاريخي[٥].

٣ ـ ٣ :

وارتفعت في فرنسا، منذ السبعينات أصوات تنقد بشدة المناهج

النقدية الجديدة لأنها ليست أكثر من " استمرار متعلمن للتيار التقليدي الذي ثارت عليه، إذ واجهت الأدب ـ وهذا مظهر الجدة والطرافة فيها ـ بالإجابة عن سؤال قديم طرح خطأ هو " ما الأدب ؟ " بمعنى واحد هو " تفسير النصوص " على اختلاف مسالكها فيه، دون أن تراجع صيغة السؤال أو منحى الإجابة عنه ".

إن البحث عن " ماهية الأدب " عند أصحاب تلك الأصوات، في النصوص يوجب الاهتمام بمنابعها والعوامل المؤثرة في نشأتها والأسباب إلى تشكلها، لأن شرح النصوص في حقيقته هو " اختلاء الشارح بالنص "، وفي هذه الخلوة تتدخل عوامل كثيرة تتصل بالشارح : ثقافته الشخصيّة، ومكوناته النفسية، ومواقفه الفكرية، وموقفه الطبقي، وملابسات ظروفه الخاصة، بحيث تصير دراسةَ النصّ تأويلاً مغرقاً في الذاتية والانفعال والتفاعل. وكلاماً ذاتياً يعيد كلام النص في ما يشبه الإنكسارات الضوئية في المرايا، وهذا عود من جديد إلى نظرية " الانعكاس " في المناهج السابقة(٦).

٣ ـ ٤ :

وجعلت النقود تترى والثورات ضد المناهج الجديدة تتزايد بنحو شمولي يعدّل ولا يهدم، يدمج ولا يلغي بعيداً عن " التوفيق " أو " التلفيق".

لقد طرأ، منذ عام ١٩٧٩، تحوّل كبير في التركيز في البحث الأدبي باتجاه دراسة العلاقات الخارجية للأدب موقعاً وسياقات نفسية أو

تاريخية أو اجتماعية، هي التي يلخَصها " هيليس ميلر "[٧] : بوسعي أن أردد مقولة دي مان ـ بعد تعديل طفيف ـ وهي أن وظيفة النقد الأدبي في الأعوام القادمة تصبح نوعاً من الدمج بين الدراسة البلاغية للادب التي تعتبر التفكيكية إحدى صيغها الأكثر تشدداً في الوقت الحاضر والدراسة الرائجة حالياً للعلاقات الخارجية للأدب ".

ويوضَح " ميلر " العناصر الخارجية بقوله : " إن تلك العناصر الخارجية ذاتها تعتبر جزءاً داخلياً في النص، وسرعان ما يتضح بأنّ ما هو داخلي وخارجي زائف ومضلل أسوة بسائر الأضداد الثقافية الأخرى، إذ أن تلك العلاقات الخارجية في ظاهرها تتطلب تحليلاً بلاغياً مثل إدراك أوضح للصيغة البلاغية المختلفة التي تعتبر ضروريّة دائماً... للحديث عن علاقة عمل أدبي بـ (سياقه)، بـ (انعكاسه) التي تعتبر كتابة أو صورة مجازية ".

٣ ـ ٥ :

ومن أهم حلقات التحول في المسار النقدي، وربما آخرها إلى الآن، مساجلات الثمانينات النقدية بين نقاد / أساتذة جامعة " هارفارد Harvard " ونقاد / أساتذة قسم الأدب المقارن بجامعة " ييل Yale " الذين يتبنون الاتجاه التفكيكي في النقد.

ففي العام الدراسي ١٩٨٢/١٩٨٣ جرت مساجلة بينهم على صفحات المجلات، إذ كتب " ولتر جاكسن بيت Walter Jackson Bate " - وهو أستاذ كبير في هارفرد ـ مقالاً في " مجلة هارفرد " هاجم فيه نهج

جامعة " ييل " التفكيكي واتهمه بأنه جعل من النقد لغة خاصة لا يكاد يفهمها أحد، وأنه يتعامل مع نصوص ليست في صميم الأدب، وأن الثورة النقدية قد أزاحت القيم التقليدية المتعارف عليها دون أن تحل محلها قيماً مقبولة. ثم دعا المقال إلى دراسة الأدب دراسة تجمع بين النص وسيرة صاحبه وتركز على النصوص الأدبية المشهورة في الغرب وعلاقتها بالتجربة الإنسانية.

وردّ عليه ممثل النهج التفكيكي " بول دي مان Paul de Man " من " ييل " كما دافعت عن النهج نفسه " بربارا جونسون " مترجمة " دريدا " بأنه نهج نقدي وليس عدمياً.

ألا تدل هذه المساجلات على " أزمة " في النقد ؟ فجامعة " ييل " متهمة بالإفراط في " التنظير " إلى درجة العبث، في حين أنها تتهم " هارفرد " بالإسراف في التقليدية إلى حدّ إهمال كل التطورات النظرية في العقود الأخيرة من هذا القرن(٨).

- ٤ -

يمكن اعتماداً على ما تقدم وغيره كذلك، تلخيص المآخذ على التيار الجديد بمناهجه ومواقفه كافة بما يأتي(٩) :

- مجافاة " الديمقراطية الأدبية " بعمله في دائرة شبه مغلقة على نفسها قد تخدم النص والقارىء، ولكن في نطاق محدود.

- الاقتصار على خيط واحد من خيوط النص الأدبي، هو قالبه

فقط، وعزله عن خيوط النسيج الأخرى.

ـ مرادفته لاتجاهات نقدية كانت منذ زمن بعيد مثل " الجمالية " و " الفن للفن، و " الانطباعية " و " الانعزالية ".

والتفاتاً إلى ما تقدم عن المناهج النقدية، في إطار تينك التيارين الكبيرين، في نظرتهما للنص كتب " بيار ماشري " Piecr Machery " هذه الخلاصة المركزة(١٠) :

" من المنهج التقليدي الذي يلوذ بالعبقرية وما إليها من إلهام وموهبة يرد إليها ما يعجز عن تفسيره مسلماً بأنه من خصائص الطبيعة البشرية، إلى المنهج النفساني الذي يفزع إلى أوساط الأدباء العائلية وإلى تجاربهم الفردية يفهم بها آثارهم الأدبية، إلى المنهج الاجتماعي الذي لا يرى إلاّ الوسط الاجتماعي يشهّر من خلال الحديث عنه بأعوار البرجوازية، إلى الشكلانية المغذاة بالهيكلانية اللسانية التي ترى كل شيء في البناء النصّي، لا يجد الباحث النزيه الآن ما يختاره.

فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئاً إطلاقاً ؛ إذ كلّ شيء عنده مفسّر مادام الأدب من يُعرف بالبداهة ويُدرك دونما سؤال ؛ والمنهج النفسي لم يفسّر بدوره شيئاً إذ هو لا يُوفَق إلا بمخلفات غثّة للتجارب الفردية، وهي مخلفات لم تصنع يوماً في الأدب أثراً رائعاً؛ والمنهج الاجتماعي يعد الكثير ولا ينجز إلاّ القليل إذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حقّ التصرف فيها. وأمّا المنهج الهيكلاني، فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لم أحدث في القارىء انفعالاً ! ".

ـ ٥ ـ

وعلى الرغم مما في النص السابق من تعميم ونفي لما قد يكون

في المناهج جميعاً من " مكاسب " نقدية، فقد جعل يلوح في الأُفق ـ كما تبدا من النقود والاعتراضات الموجَهة إلى المناهج النقدية ومن بدانلها أيضاً ـ بوادر تيار نقدي شامل في دراسة النصوص تمثلت بدايته باستبدال سؤال " لماذا الأدب ؟ " أو " ما وظيفة الظاهرة الأدبية " بسؤال " ما الأدب " الذي شُغلت به مناهج التيار الجديد جميعها، وانتهى ـ وهنا مكمن شموليته ـ بالجمع بين السؤالين معاً.

٥ ـ ١ :

وقد يكون ما طرحه إدوارد سعيد ـ الذي يوصف بأنه عصيٌّ على التصنيف لأنه لا ينخرط في مدرسة نقدية معينة بل له تصوّره الخاصْ المنبجس من موقف نقدي لا يتوقف عند إنجازات اتجاه نقدي ما ـ في " العالم والنص والناقد "[١١] (١٩٨٣) من أقوى محرّكات مشروع التيار النقدي الشامل الذي ينظر إلى النص نظرة شمولية كلية حين أثار معضلة نقدية من خلال نصوص عالمية كأشعار " جيرالد مانلي هوبكنز Hopkins "، وكتابات " كارل ماركس "، وأعمال " أوسكار وايلد "، ورأى أنها ـ على عالميتها ـ مرتبطة بالظرفية المحلية ومستقلة عنها في آن.

تفسير هذا أن النص، من هذا المنظور، " بنية Structure " و "حدث Event " معاً. البنية تجعل منه عملاً يتجاوز زمانه ومكانه الأصلي، والحدث يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التي ولدته. ودعم إدوارد سعيد مقولته باستشهاده بعدد من الأدباء من مثل " جورج لوكاش " و " فرانز فانون " و " ميشيل فوكو " ممن أكدوا في أعمالهم

ونظرياتهم أن النص ليس إنتاجاً اغترابياً بل امتداداً عضوياً وليس إفرازاً مجمداً بل إبداعاً محوّلاً.

ولا يقف إدوارد سعيد عند هذا الحد، إنما يدعو نقاد الغرب إلى مراجعة ما عند بعض النقاد العرب القدماء، كابن حزم الظاهري مثلاً، ممن نحوا في تفسير القرآن الكريم منحيين : تاريخي يتمثل في أسباب النزول، ولا تاريخي بعدّه خطاباً إلهياً.

لكن إدوارد سعيد لا ينكر إسهام التيار النقدي الجديد والبنيوية تحديداً، غير أنه يرمي إلى أبعد من هذا بالدعوة إلى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص أو ما يسميه " القصد " دون أن يحدّد كيف يمكن أن يشكل القصد النصّ، ودون أن يقدّم " منهجية / مخططات " أو " مصطلحات " ربما لأنه يرى النقد إبداعاً كالشعر لا يلقن تلقيناً، وأنه كالعمل الفني مرتبط بالظروف، وهي متعددة وغير متجانسة. وعلى الناقد أن يعي ظروفه التاريخية ويختار أدوات تتواءم مع ما يتصدى له غير منساق لأية هيمنة من أي نوع.

- ٦ -

إذا ما رحنا نبحث في نقدنا العربي الحديث المستفيد من مناهج النقد الغربية والمجرّب لها والمترددة أصداؤها فيه عمّا عند إدوارد سعيد ودعوته، دون استبعاد الإفادة منها أو من مرونة نقاد بعض المناهج وما أخذ عليها، لا نعدم أن نجد ما يقترب منها وما يعضدها، وأن نجد تململاً من سطوة المنهج الواحد.

٦ ـ ١ :

ففي عام ١٩٨٣ عام صدور كتاب إدوارد سعيد أول مرة، نشر المرحوم زكي نجيب محمود بحثه " الفلسفة والنقد الأدبي "[١٢] الذي حصر فيه تناول النقاد للنصوص في زوايا أربع مختلفة باختلاف نظرة النقاد إليها وفقاً لما يصدرون عنه من فلسفات جمالية :

في الأولى، يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفني وصاحبه انطلاقاً من فكرة " التعبير " المشتق من " عَبَر "، أي عبور شيء من نفس المبدع إلى عمله الفني. ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل إلى الخارج، فيلتمسْ " المتجلي " في " المتجلى فيه " أي المُبدِع في " المُبدَع ".

وفي الثانية، يبحث الناقد عن " المبدع " (بفتح الدال) في ذاته، فيحفر في النص ليتعرف على كيفيَة نسيجه اللفظي ولا يتجاوزه إلى شيء سواه.

أما الزاوية الثالثة، فهي التي يقف الناقد فيها وكأنه هو نفسه " مُبدِع " (بكسر الدال)، فيخرج نقده كأنه نصّ أدبي.

وأمَا الأخيرة، فالتي يُنظر منها إلى النص على أنَه انعكاس للمجتمع أو " الأيديولوجيا "، وأن له وظيفة تخص الجماعة وتحقق لها مصلحة بعينها.

إن هذه الزوايا الأربع تمثل تياري النقد الكبيرين بكل مناهجهما، وينطلق من كل واحدة منها نقاد يمثلونها، لكن هل ثمة ما يحول دون أن

ينطلق النقد منها جميعاً في نصوص تتحقق فيها شروطها من غير أن تكون متعاقبة تقصي الواحدة الأخرى وتخرجها من فلك القراءة ؟

٦ ـ ٢ :

وها هوذا جبرا إبراهيم جبرا، الذي كان باعترافه هو[١٣] من مدرسة " النقد الجديد " في بريطانيا وأمريكا التي تصر على النص مجرَداً من أي اعتبار آخر، قد درس (١٩٧٥) التحولات الاجتماعية العربية من خلال الستة الشعراء المعاصرين : محمد مهدي الجواهري، ويوسف الخال، وبدر شاكر السيّاب، وأدونيس (علي أحمد سعيد)، وتوفيق صايغ، ونزار قباني[١٤]، وجعل بدءاً من عام ١٩٨٨ يتزحزح عن إصراره على " النص " إلى جوانبه المختلفة معترفاً " أننا عندما ركزنا على النص كان في الواقع نوعاً من ردّ فعل على التاريخانية... رفضنا التاريخانية من أجل أن نركّز على النص "[١٥].

ومن أبرز مظاهر التزحزح المشفوعة بأمثلة من شعر صديقه بدر شاكر السيّاب في موقفه النقدي قوله (١٩٩٢) : " مهما دعا الناقد الحديث إلى فصل النص عن كاتبه، كفصل الرقص عن الراقص، فإنه حين يُعيد النظر في شعر بدر شاكر السياب يجد أن هذه القاعدة تتمرد عليه ؛ إذ يصعب عليه أن يفصل الشعر عن الشاعر، بل إنه يظلم كليهما إن فعل.

فمهما يجد الناقد في شعر بدر من مجال موضوعي للتأمل في الموضع الإنساني والحالة البشرية، ومن رموز لمآسي العصر، وتوق

إلى ضرب من الخلاص عن طريق موت وإينـاعٍ جديدين، فـن حيـاة هـذا الشاعر تبقى في أصدائها تلح على شعره بحضور عنيف ومقلق قد لا نعرف مثله إلا في قلةٍ من شعراء الحضارات جميعاً...

حياة بدر شاكر السيّاب بجزئياتها وتفصيلاتها، تبقى سرّاً كامنـاً في السحر الذي يشع في صوره ورموزه، لأن الشعر لديه هو اتحاد العرض والجوهر، هو الأنا والأنت معاً، هو الفرد والجمع دوماً... :

إني أكلت مع الضحايا في صحافٍ من دماءٍ ،

وشربت ما ترك الفمُ المسلول منه على الوعاءِ ،

وشممتُ ما سلخ الجُذام من الجلود على ردائي ،

ونشقتُ ماءَ جوارب السجناء في نَفَس الهواء[١٦]

صور مرعبة كهذه لم تكن مجرد اختلاق بـارع مـن خيـال شـاعر يوحّد نفسه مع الضحايا. لقد كـانت لبـدر نصّـاً مباشـراً لتجـاربَ حقيقيـة اختبرها بجسده، وحولّتها طاقته الخلاّقة إلـى أمثولـة للبشـرية المقهـورة في كلّ مكان "[١٧].

قد يرد على البال هذا السؤال : ما هو سرّ تحوّل جبرا هذا ؟ أهو موقف ولده ردّ فعل " النقد " السائد بكل أنماطه، أم صدى لأصوات نقديـة غربية خاصة أن " النقـد الجديـد " ـ وهـو واحـد مـن أتباعـه ـ لـم يهمـل النواحـي الإنسـانيـة والنفسية وعلاقتهـا بالوعـي واللاوعـي بتأثيـر مـن " فرويد و " يونـغ " خاصةً ؟.

يبدو من قول جبرا الآتي أن تحوله أو تزحزحه يرتدّ إلى الأمرين معاً :

" أكثر ما قرأته أنا في الفترة الأخيرة من (نقد) هو إعادة صياغة المناهج كما ينص عليها فلان وفلان من الفرنسيين. وكل هذه الدراسات عائمة في الهواء ! لا نستطيع أن ننزل بها إلى النص الذي هو أمامنا. حالما ينزل الناقد إلى النص الذي أمامه تجد أنه إمّا عاد إلى (التاريخانية)، أو ـ في أحسن الأحوال ـ يعود إلى (النصيّة) أي إلى طريقة النقاد الجدد.

وأريد أن أقول شيئاً هو أن هذا الاتجاه موجود في فرنسا، وموجود في انكلترا أيضاً. لقد بدأوا يعودون الآن إلى التاريخانية مرّة ثانية، لأنهم أدركوا أنهم عزلوا الإبداع عن سياقه التاريخي والاجتماعي لدرجة أنه أصبح شيئا مستقلاً بذاته، وما عاد يُغري الإنسان بالتمعن فيه والتأثر به. الآن يريدون أن يعيدوا هذا الإبداع إلى سياقه التاريخي والاجتماعي، لكي يتأثر الإنسان به من جديد، ويصبح فيه غنيٌ للنفس الإنسانية وقوة أخرى تساعد في تطويره ".

إن جبرا نفسه، فضلاً عن هذا، لم يكن في منأى عنه في شعره ؛ فهو يدلنا في بعض فصول " سيرته "[١٨] الذاتية أنه صوّر في قصيدته " بيت من حجر "[١٩]. بعض أجواء " المقهى البرازيلي " التقليدية ببغداد، وصوّر فيها وفي قصائد أخرى أشتاتاً من لواعج حالته النفسية.

٦ ـ ٣ :

وثمة مثال آخر مهم من السيّاب تذكره شاعرته " لميعة عبّاس عمارة " هو أنّ " رباعيات " قصيدتها (شهر زاد) التي نظمتها له

وقرأتها عليه، فأعجبته إعجاباً جعله يردّ على كلّ " مقطع " منها بقصيدة إلى أن تجمّع لديه ديوانه " أساطير ". وتذكر أن كلمة " أساطير " هي التي قالتها ورمزت بها إلى " الفروق الطائفية " :

أساطير نمَقها الخادعونْ   وأشباح موتى تجرّ القرونْ
لتخنق أجمل أحلامنا   وتعبث فينا ، فيا للجنون !

سنمضي . فمن لي بأن أتبعك   سنمضي . فهل لي أن أمنعك ؟
فشعري وحبي وعمري سدى   إذا لم أُمتّع بعيشي معك !

سأهواك حتّى تجفّ الدموعْ   بعيني وتنهار هذي الضلوع
ملأت حياتي . فحيثُ التفتُّ   أريجٌ بذكراك منها يضوع

ومما قال بدر في قصيدة " أساطير "[٢٠] بعد أن كتب تحت العنوان مباشرة " وقف اختلافهما في المذهب حائلاً بينهما وبين السعادة... فآلى هو أن يلعن الأوثان ! " :

أساطيرُ من حشرجات الزمان ،
نسيجُ اليد الباليهْ ،
رواها ظلام من الهاويه
وغنّى بها ميّتان.
أساطير كالبيد ، ماجَ السَراب
عليها ، وشقّتْ بقايا شهاب ،
وأبصرتُ فيها بريقَ النُضار

يلاقي سدىً من ظلال الرغيفِ
وأبصرتْني ، والسّتار الكثيفُ
يواريكِ عنّي ، فضاع انتظارٌ
وخابت مُنىً ، وانتهى عاشقان

*****

أساطير مثْلَ المُدى القاسياتِ
تلاوينها من دم البائسين ،
فكم أومضتَ في عيون الطغاة
بما حمَلتَ من غبار السنين
....
....
لمَا قهقت ظلمة الهاوية
بأُسطورة باليه
تجرُّ القرون
بمركبة من لظىً ، في جنون
لظى كالجنون
وهذا الغرامُ اللجوج
أيرتدّ من لمسةٍ باردة

على إصبع من خيال الثلوج ،

وأسطورة بائدة ؟

٦ ـ ٢ :

ويذهب عبدالقادر القطّ إلى أنه من أتباع " النقد الجمالي "، ويقول بوضوح " أنا أعتبر النص الأدبي عملاً فنياً له مقوماته في بنيته وفي صورته الشعرية إن كان شعراً ، في شخصياته وأحداثه وقضاياه وبنائه الفني إذا كان رواية أو مسرحاً. ولا بأس إطلاقاً من أن يتحدث الإنسان عن قضية تطرح... الأدب له رسالة وممكن أن تتحدث عن قضية تحملها رواية أو مسرحية لكن بشرط ألا تحوّل البحث النقدي إلى عمل ينظر إلى الرواية أو المسرحية كأنها منهج للإصلاح الاجتماعي أو للدراسة النفسية.

هناك في الشعر عناصر خاصة كاستخدام اللغة، كبناء العبارة، كالمجازات، كالإيقاع، كالصورة الشعرية التامة، ثمّ التصور الشعري للتجربة نفسها، ولا بأس من ربط هذه الأشياء، أحياناً، باتجاه عام في العصر الذي كان يعيش فيه الشعراء "[٢١].

٦ ـ ٥ :

وللناقد المغربي " محمد برّادة " موقف نقدي متوازن في التيار الشامل[٢٢]. فهو يؤمن بأن ليس " هناك منهج وحيد هو الأصلح، وليس

هناك منهج يمكن أن يكون بمثابة مفتاح سريّ " ؛ وهو لا يقرأ النص " من زاوية إبراز بنيته المجردة " فقط ، لأن " التطور الأدبي يلزمني بأن أربط... النصوص بسياقها المجتمعي، بأسئلتها المختلفة. وهذا الأفق وجد أيضاً في السنوات الأخيرة في أوروبا ".

وخلاصة منهجه النقدي يلخصه بقوله " أنا أحاول أن أكون متفتحاً على جميع المناهج، ولكن من موقع أساسي هو أنني أعتبر الإنتاج الأدبي خاضعاً لشروط اجتماعية ولإمكانات تتيح ظهوره ؛ ومن ثم لا أميل إلى عزل الإنتاج الفني عن الظروف. نقطة البداية إنما هي محاولة تحليل النص بما هو عليه وبمكوناته وبما يشتمل عليه في مستويات اللغة والرموز والبناء ونوعية الشكل... أحاول أن أستفيد في الآن نفسه من معطيات الشعرية... لأبرز خصوصية الأعمال الفنية، ولأبرز أيضاً مكوناتها ضمن السياق، سياق التاريخ الفني لهذه الأشكال فلا تقع في نوع من الحكم المطلق ".

٦ ـ ٦ :

وتعد محاولة الناقد المغربي " محمد الكتّاني "، الذي أفاد من دعوة إدوارد سعيد وآراء زكي نجيب محمود، في بحثه " التاريخ للأدب العربي : تساؤلات ومواقف "[٢٣] (١٩٨٩) تحديداً من أوسع المحاولات في ما نحن في صدده.

ينطلق الكتّاني من مبدأ علمي عام هو اكتشاف القوانين العامة التي تفسّر ظواهر الطبيعة المادية والظواهر الإنسانية، إلى الدعوة إلى

مبدأ خاص هو اكتشاف القوانين التي تتحكم في الظواهر الأدبية نشأة وظهوراً، وتطوراً أو جموداً، وإبداعاً أو تقليداً، وتفتحاً أو انطواء، مركزا على الأهداف التي تنشدها تواريخ الأدب العامة، والتي تتركز في إنجازين مهمين كبيرين : تاريخ للعلاقات القائمة بين عمل أدبي وآخر أو عدة أعمال أدبية تأثراً وتأثيراً، وتاريخ للسياق الاجتماعي والواقع النفسي اللذين يكون الإبداع الأدبي في أحشائهما ".

ويقف، بعد أن يسوق بعض آراء أنصار التاريخ واعتراضات المناهضين، في موقع التوازن ويلخص لباب دعوته في هذا المقتطف " فالأدب لا يمكن فهمه فهماً أعمق إلا من خلال السياق التاريخي الذي نشأ فيه، لأن الإبداع لا يمكن أن يتذوق إلا في ضوء معطيات لغوية وقومية وحضارية وايديولوجية محددة، ولا يمكن أن يفهم إلا باستصحاب مصدره الذي هو شخصية المبدع ؛ إلا أن تاريخ الأدب لا ينبغي (كذا) أن تستغرقه نزعة المؤرخ الذي يحوّل كل شيء إلى وسائل ووثائق ويتناسى القيم الفنية التي هي لباب عمله ". ويخلص إلى أن " النص (بنية لغوية) ماثلة للعيان مستقلة بنظامها الدلالي والصوتي والوظيفي عما عداها، وأنه حدث مرتبط عضوياً بمكانه وزمانه ومبدعه. أن أي نص لا يوجد كبنية إلا ويدخل التاريخ كحدث، ومن ثمة تتعدد المناهج في تناوله ولا تتنافى أو تتعارض ". النص في النهاية هو الحقيقة الأدبية التي تُعرف بأنها تعبير فنّي عن مضمون إنساني قصيدة كانت أم رواية أم مسرحية. وحين ننظر إلى النص الأدبي " بنية " من الإشارات والرموز والدلالات، ننظر إليه من حيث كونها حاملة لمعنى إنساني وحياة شعورية وعقلية منفعلة بالعالم الخارجي ؛ ومن هنا يحتاج إلى العالم الخارجي المحيط بالنص لإدراك معاني ما في بنيته من رموز وإشارات ودلالات، وكشف

العلاقة العضوية بين الدال والمدلول في أرحب مجالاتها.

٦ ـ ٧ :

ولما سئل الناقد التونسي " حمّادي صمود " عن النص أجاب إجابة نقدية دقيقة واعية واسعة تحوي شمولية النظرية الأجدّ للنص، ومما قال(٢٤) :

" إبراز جمال نصّ ومواطن الحسّ فيه لابد أن ينهض على نظرية في الجمال، وتصور لمبتدأ النص ومنتهاه في علاقته بصاحبه وعلاقاته بالعالم وعلاقته بمستهلكه وعلاقته بذاته من جهة أنه بنية مقدودة من مادة مفعمة بالمعنى تنهض في قاع كل وحدة من وحداتها ذاكرة تاريخية لا يقدر أحد على حجبها أو إقصائها ".

" إن النص حدث ليس في إمكانه التخلص من سلطة السياق مطلقاً رغم ما له من قدرة على الهجرة والترحال والحلول بمختلف الأزمنة والأمكنة والاستجابة لشتى الحساسيات والإيفاء بمتعدد النوازع والأغراض ".

أمّا " مقاصد " قراءة النص عند صمود، فلا تكاد تخرج عن الزوايا الأربع عند زكي نجيب محمود، التي أخذ بها محمد الكتّاني أيضاً، وإن جاءت مفصلة عند صمود. والأهم في هذه المقاصد أو القراءات ـ إن شئت ـ أنها " ليست متعاقبة يُقصي الواحد منها الآخر ويخرجه من دائرة القراءة. فقد تفوز القراءة الواحدة في النص بأكثر من مظهر، وإن كانت ـ في الغالب الأعمّ ـ تغلبُ أحدها وتنزل الأخرى منازل المظاهر

الثانوية أو المساعدة للغوص المهيمن فتكون قراءة النص إمكانية من جملة إمكانيات لا محالة، ولكنها تطوي بين جنبيها، خافتة هافتة، كل إمكانيات القراءة الأخرى ".

٦ ـ ٨ :

وللناقد التونسي، كذلك " محمد عبدالعظيم " في المسألة رأي واضح صُراح. في كلامه على تركيز أتباع مناهج التيار الجديد على " التعتيم على دور المخاطب (بكسر الطاء) في صناعة المعنى إلى حدَ يُلغي أي دور له يتجاوز أنه قائل الكلام الذي لا أثر له فيه ولا تأثير عليه ولا علاقة له به ". وفي كشفه عن أن هذا التركيز هو جوهر الهجوم على هذه المناهج من بعض أبنائها أنفسهم ومن غيرهم " وكانت نقطة الانطلاق في الهجوم عليها.. تجاهل معنى الخطاب ومضمونه، وبالتالي تجاهل دور المنشىء، لأنه ليس بالإمكان التغاضي عن أن النص هو نتاج ذات فرديَة في زمن معين ضمن شروط اجتماعية معينة، وهو ما يجعل من العسير إن لم نقل المستحيل فهم النص بمعزل عن شروط إنتاجه، وكذلك إخضاع هذا الانتاج الفردي لنظام شامل يخضع لبنيات اجتماعية سابقة وثابتة لا زمانية ".

ويزيد على هذا، فيقول :

" إن مبدع الخطاب... ليس بريئاً من تهمة صياغة المعاني بل هو ضالع فيها تمام الضلوع، لأنه لم يقل إلاَ ليبلغ معاني ولم يقَع قوله إلا لينجح في عملية الإبلاغ تلك. وحتى إن أضاف النص للمعنى معنىً آخر

قد يكون المنشىء لم يقصد إليه، فهو بمنزلة المهيء لظروف اقتراف الذنب ؛ وهو ـ في حكم القانون ـ شريك في الجرم. فالشاعر إذاً بشخصه وثقافته وحياته وبيئته عنصر أساسي في ولادة المعاني وطرق صياغتها شعراً، وهو أمر لابد أن يعطي ما يستحق من الاعتبار عند قراءة النص واستقطار المعاني ".

لقد قاد كلُّ هذا الناقد إلى منهج بديل لقراءة النص واستخراج جملة معانيه دون إغفال لأي طرف من الأطراف الفاعلة فيه سمّاه " المنهج التكاملي " أو " المتكامل " يتلخص في أن " معنى النص معانٍ متعددة تنتجه فواعل ثلاثة لابد أن تراعى كلها... ونحن نقرأ النص : منشئه، والسياق الذي أنتج فيه نصّه، والنص... بناءً لغوياً وأسلوبياً، والقارىء... ذاتاً لها سياقها وإطارها ".

٦ ـ ٩ :

ومثل هذا المنهج البديل يطرحه الناقد العراقي " فاضل ثامر "[٢٥]. المنطلق واحد، هو التخلخل في التناول الشمولي للنص الأدبي والتركيز الأحادي على جانب معين فيه : والنتيجة موقف نقدي متوازن يعبر عن حاجاتنا الثقافية والنقدية ويعترف بكل " السلطات " والقوى التي تتحكم في إنتاج النص / الظاهرة الأدبية وانتشاره، وهي :

سلطة التاريخ والواقع الاجتماعي دون تحليلات ساذجة مباشرة لدورهما ؛ وسلطة المؤلف لأن النص الأدبي نتاج فردي لأديب معين، لكن دون الركون إلى " نياته " وأفكاره ومواقفه الفكرية المباشرة وبعيداً

عن أي تحليل نفساني متطرف لعلاقة المبدع بنصه ؛ وسلطة الموروث الذي لا ينتج النص في معزل عنه : وسلطة النص نفسه ، وسلطة القراءة.

في موقف كهذا، يقرأ النص قراءة شاملة تفيد من ثراء مختلف المناهج والاتجاهات النقدية. ويذكر الناقد أنه يسير في نقده وهو بهدى من هذه السلطات جميعاً وينفتح على المستويات الشاملة والكلية للنص[٢٦].

٦ ـ ١٠ :

وثمة عدد من النقاد والدارسين ممن تصب أقدار متفاوتة من آرائهم وأقوالهم في هذا التصور، سواء في رفض النظرة المغلقة لبعض الاتجاهات والمناهج أم في الأخذ بتعدد القوى والسلطات التي تؤثر في إنتاج النص، من مثل : عبدالسلام المسدي الذي يقول مثلاً "ولعل أوفق السبل إلى نظرية شمولية ان ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث : حضور الإنسان ـ مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو ناقداً ـ، وحضور الكلام، فحضور الفن. وتلك هي الظواهر الإنسانية فاللغوية فالجمالية "[٢٦] ؛ ومن مثل محمد بنيس[٢٧] ، وتوفيق الزيدي[٢٨] ، وعبدالملك مرتاض[٢٩]، وغالي شكري الذي يرى أن النص " داخل وخارج في وقت واحد "[٣٠].

ـ ٧ ـ

ولا مندوحة من أن نستنطق، فضلاً عن النقاد، المبدعين من

الشعراء إضافة إلى ما باح به جبرا إبراهيم جبرا عن السيّاب عن نفسه وإلى ما اعترفت به لميعة عبّاس عمارة عنها وعن السياب معاً.

٧ ـ ١ :

فلما سئل " أحمد عبدالمعطي حجازي " عمّا إذا كان يعتقد أن القصيدة المصرية تخلت عن مسؤوليتها الاجتماعية والسياسية في سبيل مسؤولية الشكل، أجاب إجابة ترفد مشروع التيار النقدي الذي نسهم في الدعوة إليه، فقال[٣١] :

" طبعاً يوجد سعي إلى التخلي لدى بعض الشعراء ممن يعتبرون أن اهتمامهم بقضايا الجماعة وبالقضايا العامة يجعلهم يكتبون شعراً رديئاً أو يحرمهم من الفوز باهتمام النقاد بعد ما شاعت بعض المناهج النقدية التي لا تلقي بالاً لرسالة القصيدة متعاملة مع الهم الإنساني في الشعر بنظرة لا مبالية، وإذا بهذه المناهج تروح تتحدث عن لغة القصيدة وتحلّل أصواتها وتحوّلها إلى معجم فقط، أو تقف مطولاً عند عمل (الواو) في هذه القصيدة... هكذا أصبح الشاعر يتبرأ من مواقفه، ويتحاشى أن يظهر على علاقة بأمته ومشاكلها فهذا كلام قديم قد انتهى !

أليس الشاعر إنساناً ومواطناً يتأثر بما يحدث حوله ؟! ولكنه اليوم، يقاوم هذا التأثر فتكون النتيجة أنه يزيف مشاعره لكي يرضي الناقد، ويقدم لنا في النهاية قصيدة باردة، قصيدة ميتة قبل أن تولد.

٧ ـ ٢ :

وفي " سيرة " فدوى طوقان الذاتية ما يعزز أهمية " الحدث "

ويلقي تنويرات على فضاءات عدد من نصوصها ومراحل شعرها إن لم تكن ضرورية لنا نحن معاصريها، فهي ضرورية جداً ومهمة للأجيال اللاحقة.

لا مراء في أن معرفة نشر قصائدها الخمس : " مدينتي الحزينة " و " الطاعون " و " إلى صديق غريب " و " الطوفان والشجرة " و " حيٌ أبداً " في جريدة " الاتحاد " بفلسطين المحتلة بتاريخ ٢٢ أيلول ١٩٦٧ أي بعد أقل من نصف شهر من " غارة " الخامس من حزيران من العام نفسه، يسعف كثيراً في تبين رموز النصوص ودلالاتها في عنوانات القصائد وأحشائها معاً. وكذا الحال في قصيدتها المشهورة " لن أبكي "، وتناصاتها، وفي قصيدتها " الفدائي والأرض " (من ديوان الليل والفرسان)، التي نظمتها إثر استشهاد " مازن أبو غزالة " في معركة " طوباس ". وذكرت أن أربعة مقاطع (٨ ــ ١١) من رباعيات " يوميات جرح فلسطيني "[٣٢] لمحمود درويش المهداة إليها تشير إلى الشهيد " أبو غزالة "، وأن الرباعية الثانية[٣٣] :

لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمامْ

ولذا لم يتفتت حبنا بين السلاسل

نحن يا أختاه من عشرين عامْ

نحن لا نكتب أشعاراً ، ولكنّا نقاتل

تومئ إلى قولها هي في " إلى صديق غريب " :

لو أنني ، يا صديقي ، كأمس

أذلّ بقومي وداري وعزّي

لكنت إلى جنبك الآن ، عند شواطىء حبك أرسي

سفينة عمري

لكنا كفرخي حمام !

إن هذا - وتناصات السياب مع لميعة عباس عمارة كذلك - ينداح في محور " المقترب التناصيَ " من سهمة " صبري حافظ " في هذا المشروع النقدي وعنوانها المؤقت - كما يقول - " المقترب التناصي المعرفي "، الذي يتفاعل النص فيه، تناصياً، مع كل معطيات الميراث النصي والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر فيه[٣٤].

ويدخل في هذا المقترب، كذلك، قصيدتان " من مفكرة رندة " و"من مفكرة هبة " (١٩٦٨). ورندة وهبة إبراهيم النابلسي شقيقتان سجنهما المحتل صغيرتين، فكتبت رندة إلى هبة رسالة مؤثرة على ورقة " كلينكس" أثبتتها فدوى في " سيرتها "[٣٥]، ومنها انبجست القصيدتان[٣٦].

أما قصائدها " آهات أمام شباك التصاريح " و " حمزة " (من ديوان أمام الباب المغلق)، و " إلى الشهيد وائل زعيتر " (من ديوان على قمة الدنيا وحيداً)، فإن " الحدث " الذي أبدع كل واحدة منها، كما وصفته الشاعرة واستوحته أيضاً، يساعد كثيراً على فهمها وتلقي الرسالة التي ارادت أن تبعث بها إلينا من خلالها[٣٧]. وأما قصيدة " إلى طفلين في الضفة الشرقية " المقدمة إلى " كرمة وعمر "، فمن المفيد، نقدياً، أن نعرف من فدوى أن الطفلين هما ابنة شقيقتها وابنها، لأن في نموذج " الأنا " هذا انديا حا للآخر وتواشجاً في نسغه.

ويبدو أن أشياء مما ذكرت - وربما أكثر - هي التـي دعت أحد الدارسين[٣٨] المعنيين بالنص وخارجه، وممن يعدون " المطالبة بمعنى صحيح واحد مبالغة كبيرة في حقل التأويل "، ومن القائلين بأن ثمة " سياجاً يحيط بالنص ويمنع تسيب عملية التأويل " دعته، بعد قراءة سيرة فدوى بجزئيها " رحلة جبلية - رحلة صعبة " و " الرحلة الأصعب " إلى أن يقول " ستكون عوناً كبيراً في مشروع إعادة النظر في شعر فدوى طوقان، وموقعها في تطور الكتابة الشعرية العربية الفلسطينية بالأساس، والكتابة الشعرية العربية المعاصرة بصورة عامة " وفي قراءته " إنطلاقاً من محددات مشروعها الشعري، وشروط إنتاج هذا الشعر "[٣٩].

ولا يخلو تراثنا النقدي من عناية بالحدث / السياق كما يبدو من دفاع أبي بكر الصولي عن وجود " التين والعنب " في بيت أبي تمّام من " بائيته " المعروفة رداً على من استهجن وجودهما لغوياً :

تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت   أعمارهم قبل نضج التين والعنب

باستحضار السياق التاريخي للقصيدة عامة والبيت خاصة، ونقله عن أبي مالك عون بن محمد الكندي عن أبيه هذا الخبر[٤٠] : " غزوت عمورية مع المعتصم، فبلغه أنّ الروم قالوا، وقد أناخ عليهم : واللّه إنّا لنروي أنه لا يفتح حصننا إلا أولاد الزّنا، وإنّ هؤلاء أقاموا إلى زمان التين والعنب، فارجو أن ينصرني الله، عز وجل، قبل ذلك... "، ثم قوله " وقد سنح لي في صحة هذا الخبر ابتداء أبي تمّام به، وقوله (السيف أصدق أنباء من الكتب)، فكأنه أشار إلى هذا ".

الهوامش

(١) خلدون الشمعة ـ لقاء معه في : جهاد فاضل : أسئلة النقد، ص ١١٣ الدار العربية للكتاب (د.ت).

(٢) راجع، لمزيد من التفصيلات :

ـ حسين الواد : مناهج الدراسات الأدبية، ص ٧ ـ ٥٥. منشورات عيون المقالات ـ الدار البيضاء. ط ٤ : ١٩٨٨.

ـ عبدالله ابراهيم وزميلاه : معرفة الاخر : مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص ٧ ـ ٣٨، المركز الثقافي العربي ت بيروت ١٩٩٠.

ـ محمد عبدالعظيم : معاني النصّ الشعري : طرق الإنتاج وسبل الاستقطار : بحث في " صناعة المعنى وتأويل النص ". منشورات كلية الآداب بمنوبة ـ تونس ١٩٩٢

ـ محمود الربيعي : مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي. مجلة عالم الفكر ـ الكويت. المجلد (٢٣) ـ العددان ١ و٢ (١٩٩٤).

(٣) معرفة الآخر، مصدر سابق، ص ٢١.

(٤) حسين الواد : مصدر سابق ، ص ٥١.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٦) وظيفة النظرية الأدبية في الوقت الحاضر. ترجمة صبار سعدون. جريدة " الدستور " الاردنية. الجمعة ١٩٩٦/٣/٢٣. والمقال من كتاب:

The Future of Literary Theory, London 1989.

(٧) فريال جبوري غزول : إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد (عرض). مجلة فصول، المجلد (٤) ـ العدد الأول (١٩٨٣)، ص ١٨٧ ـ ١٨٨.

(٨) محمود الربيعي : مصدر سابق، ص ٣٢٠.

(٩) حسين الواد : مصدر سابق، ص ٤٩ ـ ٥٠.

(١٠) The World, the Text, and the Critic. Faber and faber, London. boston, 1983, 1984. وعرضته فريال جبوري غزول عرضا نقديا قيّماً في " فصول " أفدت منه هنا.

(١١) مجلة فصول. المجلد (٤) ـ العدد (١). ص ١١ ـ ٧١ (اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٣).

(١٢) أسئلة النقد، مصدر سابق، ص ٧٧.

(١٣) النار والجوهر : دراسات في الشعر. دار القدس ـ بيروت ١٩٧٥.

(١٤) أسئلة النقد، مصدر سابق، ص ٧٩.

(١٥) من قصيدة " قارىء الدم " في " أنشودة المطر " (ديوان بدر شاكر السيّاب : ١ : ٤٤٢. دار العودة ـ بيروت ١٩٧١).

(١٦) معايشة النمرة وأوراق أخرى، ص ٨٣ ـ ٨٤ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٩٢.

(١٧) شارع الأميرات (فصول من سيرة ذاتية)ن ص ١٠٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٩٤.

(١٨) ديوان " تموز في المدينة "، ص ٤٩ ـ ٥٤. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ط ٢ : ١٩٨١.

(١٩) جهاد فاضل : اسئلة الشعر (حوارات مع الشعراء العرب)، ص ٢٣٥ ـ ٢٣٦. الدار العربية للكتاب (د.ت).

(٢٠) من " أزهار وأساطير " في ديوان بدر شاكر السيّاب ١ : ٣٣ ـ ٣٥.

(٢١) أسئلة النقد، مصدر سابق، ص ٢٠١ ـ ٢٠٢.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٣١٣ و ٣١٥ و٣١٩.

(٢٣) مجلة " علامات في النقد الأدبي " ـ جدّة . المجلد الأول ـ الجزء الثاني. ديسمبر ١٩٩١، ص ٦٤ ـ ٨٨.

(٢٤) في مقتضيات التعامل مع النص. علامات في النقد الأدبي. المجلد (٢) ـ الجزء (٥)، ص ٢٠ ـ ٢٦. أيلول ١٩٩٢.

(٢٥) صناعة المعنى وتأويل النص، مصدر سابق، ص ٢٠١ ـ ٢٠٢ و ٢٠٨ و ٢٢٠.

(٢٦) اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث). ص ٤١ ـ ٦٣. المركز الثقافي العربي ـ بيروت. ط ١ : ١٩٩٤.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٤٣ ـ ٢٥٠

(٢٨) الأسلوب والأسلوبية، ص ١١٩ ـ ١٢١. الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس ١٩٧٧

(٢٩) فاضل ثامر : مدارات نقدية، ص ٢٢٣. دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ١٩٨٧ اعتماداً على " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "، ص ٢٢ ـ ٢٣. دار العودة ـ بيروت ١٩٧٩.

(٣٠) فاضل ثامر : اللغة الثانية، ص ٦١ عن " أثر اللسانيات في النقد الحديث "، ص ١٤٨، تونس ١٩٨٤.

(٣١) في نظرية النص الأدبي. مجلة الموقف الأدبي ـ دمشق. السنة (١٧) ـ العدد (٢٠١). كانون الثاني ١٩٨٨، ص ٦٠

(٣٢) لقاء معه : جريدة " الدستور " الأردنية ١٩٩٠/٧/٢٧.

(٣٣) من لقاء معه : مجلة " الوسط " ـ لندن. العدد (١٨٢) ـ ٢٤ ـ ٣٠ تموز ١٩٩٥، ص ٥٢.

(٣٤) فدوى طوقان : الرحلة الأصعب (سيرة ذاتية)، ص ١٧ ـ ١٨. دار الشروق ـ عمّان. ط ـ ١: ١٩٩٣. والقصائد الخمس في ديوان " الليل والفرسان ". راجع دراسة يوسف بكّار للديوان في كتابه " قراءات نقدية "، ص ١٦٧ ـ ١٧٧. دار الأندلس ـ بيروت. ط ٣ : ١٩٨٦.

(٣٥) من ديوان " حبيبتي تنهض من نومها " (١٩٧٠).

(٣٦) الرحلة الأصعب، ص ٢٢.

(٣٧) محمد عبدالعظيم : معاني النص الشعري ٢٤١ ـ ٢٤٢. نقلا عن صلاح حافظ : الشعر والتحدي / إشكالية المنهج. مجلة " الفكر العربي المعاصر" العدد (٣٨) ـ آذار ١٩٨٦

(٣٨) الرحلة الأصعب، ص ١٤٧ ـ ١٥٣ و ٣٤ ـ ٣٥.

(٣٩) من قصائد " على قمة الدنيا وحيداً ".

(٤٠) الرحلة الأصعب، ص ٦٨ ـ ٧٧ و ١٠٩ ـ ١١٢ و ١٢٧ ـ ١٣٤.

(٤١) فخري صالح: النص وخارجه. جريدة الدستور الأردنية. الجمعة ١٩٩٢/١١/١٣.

(٤٢) فخري صالح : جريدة الدستور الأردنية. الجمعة ١٩٩٣/٧/١٦م.

(٤٣) أخبار أبي تمّام، ص ٣٠ ـ ٣٢. تحقيق خليل عساكر وزملائه. المكتب التجاري ـ بيروت (د.ت).



قراءة جديدة في رائية عنترة العبسي

أحمد علي محمد

بَدا الحديث عن بساطةِ الشّعر الجاهلي من حيثُ إنه لا يدُل على شوطٍ قطعه قائلوه في التفكير العميق، وهو أمرٌ تكلّم به نفرٌ من الباحثين عرباً أكانوا أمْ مستشرقين، وكأنّهُ حقيقةٌ. ثم رَسَخَ هذا الزعم وثَبُتَ عند مَنْ نزع إلى الشك كلّما وَجَد فكرة أتى بها الجاهليون تتصل بالفكر والعقيدة الخاصة. فكثرت احتمالات الوضع والانتحال في كثير من شعر زهير بن أبي سُلمى وأمية ابن أبي الصلت وعنترة العبسي على سبيل المثال.

والذي أصّل هذه المزاعم، كما أتوهم، ما تضمنته كتب الأقدمين من إشارات إلى مسألة النحل، وعلى رأسها طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، الذي عُدَّ من المصادر التي وهجت الرغبة في أنفس بعض الدارسين المحدثين في التشكيك بصحة بعض نماذج الشعر الجاهلي، ولهذا أوشك حديثُ الانتحال أن يذهب بطائفة غير يسيرة من الأفكار التي جاء بها الشعر الجاهلي، تلك التي آثر الباحثون النظر إليها من زاوية الوضع، بسبب تلك الإشارات الواردة في بعض المصادر، أو بسبب صلة هذه الأفكار بجانب العقائد.

وقصيدة عنترة الرائية، المخصوصة بالدراسة هنا، لا تبعد عن هذه الإشكالات، كونها تخوض في مجالات الفكر العميق، أو تتعرض لما له صلة بالعقائد، وبغض النظر عما تقيده هذه الإشكالات على مستوى دراسة النص فيما اتصل بمسألة صحة نسبة القصيدة إلى

صاحبها، من ملاحظات لا يستطيع الباحث تجاهلها، فإن توثيق القصيدة بابٌ لا تُحسن مجاوزته طالما أن الفضاء الأول الذي يحدد صلتنا بهذا النص هو الحقبة التاريخية التي يمثلها، وعليه يضع الباحث مرتكزات التحليل. فالتعامل مع النص في خطواته الأولى تتحدد بالإطار الزماني والمكاني، وهذا الأمر مهم في تحديد الجانب الفكري الذي ننتوي إبرازه في هذه القصيدة.

ولعل الأمر المهم في هذه القصيدة هو أنّ تطرقها لجانب الفكر والعقيدة قد رسخ في الأذهان استبعاد انتمائها إلى زمنها، أعني أن جانب الفكر فيها قوي الظن بأنها منحولة على صاحبها، أو أنها كانت انعكاساً مباشراً لتعاليم الديانة النصرانية كما سنبين.

ولهذا لابُدّ من مناقشة بعض الجوانب التي انطلق منها الدارسون لتحديد مصادر الفكر عند عنترة والتي تتمثل بالنقطتين التاليتين:

١. لعلّ أشهر من أَشار إلى مسألة الفكر العقيدي في الشعر عنترة في ضوء تأثره بالتعاليم النصرانية لويس شيخو في مؤلفه (شعراء النصرانية في الجاهلية). ومن خلال البحث تبين لنا أن هذا الباحث اعتمد، فيما اتصل بترجمة عنترة وأخباره، على كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، مضيفاً إلى ذلك نبذة بسيطة وقعت في اثني عشر سطراً عن سيرة عنترة[١]. ومع أن كتاب الأغاني ليس فيه ما يثبت صلة عنترة بالتعاليم النصرانية، كما هو الشأن في الأشعار التي تنسب إليه، غير أن لويس شيخو قد أفاد من بعض الأخبار الواردة في هذا الكتاب ليصل إلى استنتاج فحواه أن عنترة واحدٌ من شعراء النصرانية. وينصرف الوهم أنّ ما أسعف الباحث على هذا الاستنتاج قضيتان أطبقت

كتب الأدب على ذكرهما: الأولى: أن عنترةَ وَلَدٌ لأَمَةٍ حبيشية يقالُ لها زبيبة، والثانية: اتصال عنترة بقيس بن زهير[٢]. ومنهما نفذ لويس شيخو إلى استنتاج نصرانية عنترة كون أمه من نصارى الحبشة، وكذا زهير بن قيس كان يدين بالنصرانية، ومع أنّ لويس شيخو لم يصرح بهذا الاستنتاج إلا أن ذلك كان من الأسباب المهمة التي دعته إلى اعتبار عنترة ممن تأثروا بالتعاليم النصرانية، إن لم يكن نصرانياً بالفعل. في حين أخذت نصرانية عنترة شكلاً أكثر تصديقاً عند من أعاد تمحيص هذه القضية بعد لويس شيخو، فإذا بنصرانية عنترة حقيقة لا يرقى إليها الشك، وقد بنيت هذه الحقيقة في الأساس على استنتاج شيخو، ولهذا اتخذ عدد من الدارسين من حبشية أمه ونصرانيتها، وخدمته الملك زهير وابنه قيس، وهما نصرانيان كما تذهب طائفة من الدراسات إلى مثل هذا الاعتماد، مرتكزاً لإثبات نصرانية عنترة وتمثله الأخلاق النصرانية في شعره، وخصوصاً في قصيدة المخصوصة بالدراسة هنا[٣].

وواضح أنّ هذا الرأي يقوم على الافتراض، كما بينا، وتبقى نتيجته في دائرة الافتراض أيضاً، فلو كان عنترة تأثر بالتعاليم النصرانية، وهذا لا يسيء إلى عنترة أو يحد من شاعريته بطبيعة الحال، لنطق جزءٌ من شعره ببعض الرموز الدالة على ذلك التأثر، وأما تأويل الأخبار، وجعله يجري مجرى الحقائق، فهذا، بالتأكيد، لا ينهض حجةً على تأثره بالنصرانية. وطالما أن المسألة تدور في فلك الاحتمالات القائمة على استقراء الأخبار أساساً فمن الضروري أن يكون هنالك دليل في شعر عنترة لتأكيد هذا الاحتمال، وأستطيع القول: إن القصيدة الرائية المنسوبة إلى عنترة العبسي، وهي من أكثر الأشعار المنسوبة إليه ملامسة للفكر والعقيدة ليس فيها ما يوحي إلى ذلك التأثر الذي تكلم به نفر من الباحثين.

٢. بما أن الأسباب التي دعت نفراً من الباحثين إلى اعتبار عنترة ممن تأثر بالنصرانية لا تصل إلى حد الإقناع، فقد انصرفت طائفة أخرى من الباحثين إلى تبيان صلة أفكار عنترة بالاسلام.

وبما أنّ عنترة توفي قبل هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم باثنتين وعشرين سنة على أرجح الأقوال فإنَه من الضروري أن تكون أشعاره التي حملت قبساً من الفكر العقيدي منحولة موضوعة.

وقد اتخذ بعض الدارسين من الإرشادات الواردة في قصيدته الرائية خصوصاً مؤشرات واضحة على وضع القصيدة ونحلها.

ومن هنا بدا حديث النحل بالنسبة إلى هذه القصيدة وكأنه حقيقة، والقول في هذا الأمر كثير منه: "أن عنترة قد توج قصيدته بهذا الإيمان الحازم وكأنه راهب من رهبان الحيرة.. ولا شك أن واضع هذه القصيدة شاعر إسلامي واضح الإيمان أراد أن يجعل عنترة بطلاً إسلامياً"(٤).

وما يمكن قوله إزاء قضية النحل هنا هو أن مسوغات الانتحال غير مكتملة في هذه القصيدة تماماً على النحو الذي يشي به القول السابق، بمعنى أن الرؤية الإسلامية غير واضحة في القصيدة وإن كان هنالك توافق بين ما وقر في قلب عنترة من اعتقاد إزاء فكرة الموت خاصة، وما جاء به الإسلام من تعاليم واضحة بخصوص هذه المسألة بعد ذلك. وعلى كل حال فإنه من الضروري العودة إلى دوافع الانتحال كما ذكرها ابن سلام بغية تبيان أبعاد هذه المسألة ومدى انعكاسها على رائية عنترة:

تطرق ابن سلام الجمحي إلى قضية النحل محدداً جملة من الدوافع والأسباب نذكر منها:

١ . " فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسن شعرائهم".

٢. " ثم كانت الرواة بعد ذلك فزادوا في الأشعار وليس يشكل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل بادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال".

٣. "روى عن أبي عبيدة أنّ ابن دواد ابن متمم بن نويرة قدم البصرة في بعض ما يقدم له البدوي في الجلب والميرة... فأتينه أنا وأبو نوح، فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته وكفيناه صنيعته، فلما نفد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار ويضعها لنا، وإذا كلامه دون كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه فيتذكر المواضع التي ذكرها متمم والوقائع التي شهدها فلما توالى ذلك علمنا ما يفتعله ".

٤ . " وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حماد الراوية، وكان غير موثوق به، كان ينحل شعر الرجل غيره، ويزيد في الأشعار".

٥ . " وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحاق بن يسار، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير، فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر أوتي به فأحمله "(٥).

فمن الواضح هنا أن ابن سلام في كل هذه الأمثلة يتحدث عن

الدوافع التي كانت وراء النحل، غير أنه في الوقت نفسه تحدث عن جهود العلماء والرواة الثقات لمواجهة تلك الدوافع ومن ثم التنبيه إلى فسادها وعدم الأخذ بها، فمن هؤلاء الرواة الثقات المفضل الضبي الذي أسقط روايات حماد الراوية، وهناك خلف الأحمر الذي كان على حد تعبير ابن سلام أفرس الناس ببيت شعر، وأصدقهم لساناً، وهناك الأصمعي وأبو عبيدة.

وفحوى القول في مسألة النحل أو الوضع أن العلماء والرواة قد تنبهوا إلى مواضع الفساد التي وقعت في بعض شعر الجاهليين وبعض شعراء الإسلام الأُول، وكان فيصل هذه القضية قول ابن سلام أيضاً الذي يقول فيه: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"(٦) وهذا معناه أنّ من بين الرواة مَنْ هو عالمٌ بصناعة الشعر، تبصّر بمعرفة دقائقها، وقد أمكنه ذلك من تمييز صادقها من منحولها. وعلى هذا الأساس ينهي ابن سلام الجدل في هذه المسألة بقوله: "اختلف العلماء في بعض الشعر كما اختلف في بعض الأشياء، وأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج عنه"(٧). فالخلاف إنما وقع فيما نُسب للشعراء، وهو الجزء الذي يحتمل الشك، في حين هناك ما اتفق على صحته لهذا وجب عدم الخروج عليه لأنه صحيح وثابت من حيث نسبته.

وهنا وقع كثير من الاضطراب في عصرنا الحديث إذْ أخضع نفرٌ من الباحثين الشعر الجاهلي عامة لأسلوب الشك بما في ذلك المتفق على صحته من قبل العلماء القدامى الذين هم أقرب إلى العصر الجاهلي منا، والذي فيه خلاف.

ـ القصيدة:

قال عنترة العبسي: (من الطويل)

١. إذَا كـانَ أمْـرُ اللـهِ أمْـرًا يُقَـدَّرُ ... فكيْـفَ يفِـرُّ المـرْءُ منْـهُ ويحْـذرُ
٢. ومنْ ذايَرُدُّ المَوْتَ أوْ يَدْفَعُ القَضَا ... وضَرْبَتُـهُ مخْتومَـةٌ ليْـسَ تغْـبُرُ
٣. لقَدْ هَانَ عِنْدي الدَهْرُ لمَّا عرَفْتُهُ ... وإنِّـي بمَـا تـأْتي المُلمَّـاتُ أخْـبرُ
٤. ولَيْسَ سِبَاعُ الْبرِّ مِثْلَ ضِباعِه ... ولا كُـلُّ مـنْ خـاضَ العَجاجـةَ عنْـتَرُ
٥. سَلُوا صرفَ هذا الدَّهْرِ كَمْ شَنَّ غارَةً ... ففرَّجْتُهَـا والمـوْتُ فيهـا مُشـمِّرُ
٦. بصـارمِ عـزمٍ لـو ضربـتُ بحـدِّه ... دُجى الليلِ ولّى وهو بالنجمِ يعثُرُ
٧. دعُوني أجِدُّ السَعْيَ في طَلَبِ الْعُلا ... فـأُدْرِكَ سُـؤْلي أوْ أمُـوتَ فـأُعْذَرُ
٨. ولاَ تخْشَوا ممَّـا يُقَـدَّرُ فـي غـدٍ ... فمَـا جاءنـا مـنْ عـالَمِ الْغيْـبِ مُخْـبرُ
٩. وكَـمْ مِـنْ نذيـرٍ قـدْ أتانـا مُحَـذِّرًا ... فكَـانَ رَسُـولاً فـي السُّـرُورِ يُبَشِّـرُ
١٠. قفِي وانْظُري يا عَبْلَ فِعْلي وعَايِني ... طِعَـاني إذا ثـارَ العَجَـاجُ الْمُكـدَّرُ
١١. تَرَيْ بَطَلا يلْقَى الْفوارسَ ضَاحكاً ... ويرْجِـعُ عنْهُـمْ وهْـوَ أشْـعثُ أغْـبرُ
١٢. ولا ينْثنـي حتَّـى يخلـي جماجمـاً ... تمُـرُّ بهـا ريـحُ الْجَنُـوبِ فتصْفُـرُ
١٣. وأَجْسَادَ قَوْمٍ يَسْكُنُ الطَيْرُ حوْلَها ... إلـى أنْ يـرَى وَحْـشُ الفـلاةِ فيَنْفُـرُ

ـ ضوء على النص:

ـ ١ ـ

الإقرارُ بحتمية الموت (أَمر الله) على هذا النحو الذي يستهل به عنترة قصيدته دليلٌ على تمثلهِ بعض الفِكَرِ العقيدية التي وقرت في صدره، ولا يبعد أنها مما كان قد ترسب في أنفُس العرب من ديانة أبيهم

إبراهيم عليه السلام[٩]، ففكرةُ الموت طبقاً لما جاءت به العقائد ماثلةٌ في ذهن عنترة بوضوح، فهو يعي أنّ انقضاء الأجل قضاء لابد نازل بالحي، وليس حيّ وانلاً من التلف. ولهذا لا ينتفعُ الحي بهربه أو حذره من الموت.

ومما يوسع مدى هذه الفكرة ترجيع عنترة النظر إلى قوة الموت واستحالة مغالبته، أو الحدّ من جبروته، ومن ثَمَّ تصويره الموت على أنّه قوة واعية تميز هدفها بدقة (وضربته محتومةٌ ليس تعثر) أي أن الموت لا يخطىء هدفه. وهذا التصور يناقض قول زهير بن أبي سُلمى الذي رأى في الموت قوة عشوائية تتخبط بين الأحياء تخبط الناقة العمياء، اصغ إلى قول زهير هنا:[١٠]

رأيتَ المنايا خبط عشواء من تصبْ تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم

تجد قصور رؤية زهير إزاء حقيقة الموت الواعية، والصواب ما جاء به عنترة في هذا المعنى، إذْ الموت سهمٌ لايخطىء رميه، ولكن عنترة في هذا المعنى لا يعرض لنا المعنى الصحيح للاعتبار بقدر ما يريد توجيهه لخدمة موضوع التفاخر. وهذا خلاف آخر ممكن إدراكه من خلال تناول كل من زهير وعنترة لهذا المعنى فعنترة يصور سطوة الموت ليقول لنا: صحيح أن المنايا لا غالب لها، الا أنه لا يهاب الموت مع علمه بقوته ودقة تصوبيه لذا قال: (هان عندي الدهر).

ومن الضروري هنا تحويل دلالة لفظ (الدهر) لتكون بمعنى الموت تحديداً ليتسق المعنى العام، فيغدو مراده من هذا التعبير: لقد أمسى أمر الموت هيناً عليه مع معرفته بفداحته وقوته، وهذا المعنى أدخل في باب التفاخر وبالجسارة منه في باب العظمة والاعتبار.

وهذا المعنى على هذا النحو يتسق عقيدة الشاعر التي تتصل بتصوره ماهية الموت، وهي عقيدة كما ألمحنا ترسبت في نفسه وغيره من العرب الجاهليين الذين وإن نفى كثير من الباحثين صلتهم بالعقائد، غير أن الحقيقة التي تنطق بها أشعار العرب قبل الإسلام تبين على نحو لا يدعُ مجالاً للشك بأنهم علموا من خبر الموت والقضاء والحساب الكثير، كذلك لم تكن الصلة بين الجاهلية الأولى والثانية منبتة، ذلك أن عنترة نفسه في هذه القصيدة يذكر خبراً غامضاً عن هؤلاء الرسل الذين بشروا الناس وأنذروهم، وهذا إنما جاء على هينة لمحة وجيزة ووميض لا يتضح وضوحاً تاماً: انظر إلى قوله:

وكم من نذير قد أتانا محذرا فكان رسولا بالسرور يبشر

فلسان عنترة ينطق بحال القوم، ومن المستبعد أنه يقصد نبياً محدداً، وإنما يعنى الرسل الذين بعثوا إلى قومه، أعني العرب أو بمعنى آخر لا يخص عنترة بقوله هذا ديناً محدداً أيضاً، فالمعنى ليس واضحاً تماماً، وهو أشبه بطيف يمر سريعاً في ذهنه، فلا يعرف عنه سوى أن يشير إلى ذكره مثل هذه الإشارة الغامضة.

إذن هذا كل ما يذكره شاعر مثل عنترة عن الرسل والأديان، وأظن لو أنه قصد الإشارة إلى نبي بعينه لفعل، وهذا إنما يدل دلالة واضحة على عدم تأثره بالنصرانية بصورة مباشرة، وليس في الأخلاق التي تميز بها ما يدل على تمثله أخلاق السيد المسيح عليه السلام كما وهم بعض من أسهب في شرح هذه القضية واستدل على ذلك بكون أمه نصرانية حبشية، إذ لا يعرف من المصادر متى خرجت زبيبة من الحبشة، فضلاً عن كونها نصرانية أم لا، وربما كانت ولدت في بلاد

العرب وكذا أهلها، فكيف يمكننا التصديق إذن بأنها لقنت عنترة مبادىء النصرانية؟

وإلى جانب ذلك فإن تعرض عنترة لفكرة الموت في هذه القصيدة لا يدل على إيمانه بفكرة القضاء، فهو يعرف عن الموت هذه الحقيقة الواضحة، وهذه المعرفة لا تلزمه الايمان بها، ومن هنا لم يعرض الفكرة من باب التسليم بها، وإنما جاء بها لكي يتحداها ويستهين بها، ألم يقل: (هان عندي الدهر)؟ وهذا المعنى يدل على أن حديثه عن الموت لم يتأت عن إيمان بعدالة الموت فيكون كلامه عنه ضرباً من الاعتبار، وهذا هو الفارق الأساسي بين تناول شاعر جاهلي لفكرة الموت وتناول شاعر إسلامي خالص الإيمان. أضف إلى ذلك أن معاني عنترة هنا بعيدة عن الزهد لأنه في حديثه عن الموت لا يصدر عن زهد وإنما يصدر عن مفاخرة بعد أن علم عنترة أهمية هذه الفكرة بالنسبة لموضوع البطولة.

ومن المعروف أنّ مفهوم البطولة لا يكتمل إلا بتحدي الموت، وإذا استعرضنا صور الأبطال في الشعر حتى عند الشعراء الكبار الذين ظهروا بعد الإسلام نجد أنّ فكرة الموت من أهم الخطوط التي ترسم بشخصية البطل، فهذا أبو تمام الطائي الشاعر العباسي المشهور يغمس قَدم بطله في لجة الموت، كل ذلك من أجل إبراز قوة البطل الذي لا يرهب المنايا:(١١)

فأثبت في مستنقع الموت رجله وقال لها من تحت أخمصك الحشر

وكذا المتنبي لا يجد مكاناً أنسب من جفن الموت حتى يجلس به بطله الهمام:(١٢)

وقفت وما في الموت شكٌ لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

وهذا هو شأن عنترة الذي استهان بأمر الموت وجعل نفسه ضيغماً شرساً يقتحم ساحات الوغى بجراة بالغة بعد أن وجد الناس ينقسمون إلى شجاع مقدام وجبان رعديد فمثّل لحالهم بحال الوحش في الغاب إذ وجد بينها السبع الجريء والضبع الرعديد، إضافة إلى ذلك فهو يجد في نفسه عزماً يفوق عزم المحاربين الصناديد، لذا قال: "ولا كل من خاض العجاجةَ عنتر".

- ٢ -

إذا كان عنترة قد قرر في أبياته الأربعة الأوْل أنْ لا غالب للموت، فإنه فيما عرض من المعاني التالية التمس سبيلاً للجريء كي يواجه صروف الدهر التي هي دون الموت في شدتها. وأراد من ذلك البلاء النازل بالحي، والذي إن لم يقصم ظهر المرء زاده صلابة وقوة. وعنترة من هذه الناحية جلدٌ على النوائب تمكن بصبره وعنفوانه الإفلات من بنات الدهر، وهذا الأمر زاده تصميماً على المواجهة، وثقة بقوته وعزمه، وبدا له أن بوسعه إن هو هوى بسيفه الصقيل في ظلمة الليل بدده ودحره حتى مضى هارباً يعثر بالنجوم.

وهذا المعنى يستوجب مزيداً من ترجيع النظر لغموضه نوعاً ما، إذْ تبدو إشكاليته ناجمة عن فعل الضرب بالسيف أولاً، فنحن نعلم أنَ ما ينجم عن الضرب هو القطع أو القتل أو الكلم على أقل تقدير، حتى يبقى المعنى في مجال الفخر، وأما قول عنترة:

بصارم عـزم لـو ضربـت بحـده دجى الليل ولى وهو بـالنجم يعثر

فكان من نتيجة الضرب أن ولـى الليـل، بمعنـى أن عنـترة أخطـأ ضربته أو أنه قصد أمرا آخر.

فاستخدام فعل (ضربت) هنا جاء مثـيراً للوهـم بـالضرب حقيقـة، غير أنّ الليل لا يصح أن يكون هـو المضـروب بالسيف، فلـو كـان الليـل مقصوداً بالضرب لخرج المعنى عن إطار الفخر؛ لأن عنترة أخطـأه فنجـم عن ذلك هروب الليل، وليس في ذلك مـا يدعـو للفخـر. هـذا مـن ناحيـة، ومن ناحية ثانية فإن الليل لا يهرب أو يندحر بحد السيف حتى ولـو كـان ذلك على سبيل التصوير أو المجـاز، والصحيـح أن فعـل الضـرب هنـا لا يطول الليل مع أنه واقع حسب المعنى الوارد هنا. والذي يطول الليل مـن السيف هـو لمعانـه علـى وجـه الدقـة لأن الظـلام لا يندحـر إلا بالضيـاء، ويغدو المراد من هـذا البيـت هـو أن عنـترةَ إذا هـوى علـى خصمـه بحـدّ سيفه في الظـلام أصـاب الخصـم بحـدّه ودحـر الليـل بلمعـان سيفه وهـذا المراد أبلغ وأشمل، وفي المعنى تمثيـل اسـتقاه الشـاعر مـن الكـون إذّ لا تكتمل جوانب المعنى باندحار الليل. وبقاء النجوم في الكون، لهذا عندمـا أزلَ الليل حسر معه نجومه، فكان أن جعل الليل موليا يأخذ بقدميه ولهـذا قال: "ولى وهو بالنجم يعثر".

إن صفة البطولة جعلت من عنـترة شـديد النزوع إلـى المكـارم، وخلقت فـي نفسـه العزم لبلوغها أو يمـوت دونهـا، وهـذا الإلحـاح علـى تحقيق المكرمات عائد في الأصل إلى الإحســاس بـالزوال، فهـو وإن كـان لابد مفارق الحياة إلا أنه قادر علـى أن يـترك مـا يدل علـى وجـوده بعد رحيله، والذي عزز هذا الشعور في نفسه علمه بـأن المـرء لا يعلـم مـاذا

سيقدر له في غدٍ، وإزاء هذه الحقيقة كان لابد من أن يخلف أثراً يشير إلى وجوده بعد زواله.

كانت فكرة الغيب تستهوي رجلاً كعنترة، لهذا حاول تعميق معرفته بهذه الفكرة على الدوام، ففي البيت التاسع يوهمنا عنترة بأن ذهنه مختمرٌ بمعارف عقيدية ترسخت عبر الأزل، فهو لايزال يذكر في صميمه أنّ أنبياء ورسلاً بعثوا إلى الناس في العهود الغوابر وكانت تعاليمهم مقصورة على الإنذار والتبشير، وإذا أراد عنترة أنْ يقنعنا بأن خبر هؤلاء الأنبياء لايزال ماثلاً في عقله إلا أن ضعف تمثله تعاليم الأنبياء بدا واضحاً في مثل هذه الإشارة الغامضة التي جاء بها عرضاً، وكأنه أراد منها أن الأنبياء الذين أنذروا الناس وبشروهم صمتوا عن عالم الغيب، يمعنى أنهم لم يخبروا عنه من الحقائق ما يزيل قلق المرء إزاء المصير الذي سيؤول إليهن فالمرء لا يعرف ماذا سيحل به في الغد، وهذه المسألة بحث عنها عنترة في سير الأولين فلم يجد ما يشبع رغبته في هذا الجانب من المعرفة، وهذا الإلحاح بحد ذاته مؤشر على قصور ذهن الشاعر عن تمثل تعاليم الرسل في الإنذار والتبشير إذْ في هذين الأمرين دلالة على أن علم الغيب بيد الله عز وجل وما على الإنسان إلا التسليم بالقضاء النازل طالما أن واجبه مقصور على اتباع التعاليم ليسلم في النهاية فيكون من المبشرين، وهذا الواجب يُسقط عنه حرفية التساؤل عن ماهية علم الغيب هذا إذا وعى حدود علم المخلوق وهذا لا يصدر إلا عن إيمان بالضرورة وعنترة بعيد عن هذه المسألة كونه جاهلياً مشركاً، ومن هنا نتبين أن مجرد ذكر هذه المعاني العقيدية لا يدل على أن هذه المعاني منحولة على عنترة.

وعنترة في بحثه الدائب عن حقيقة الغيب لا يختلف عن شاعر

ظهر بعد الإسلام كأبي العلاء المعري الذي أبرز شكوكه وقلقه الذي لا مسوغ لها بعد تعاليم الإسلام الواضحة إزاء مسألة الموت تحديداً، وقد بلغ صدى هذه المسألة في شعر أبي العلاء أشد وأعنف مما كانت تضج به نفس امرئ كعنترة، حتى بدا من الواضح تجرؤ أبي العلاء على التعاليم الدينية في هذا المجال، وجاء تصريحه دالاً على تشككه الواضح فيما اتصل بمصير الكائن بعد أن يطويه الثرى، يقول: (١٣)

إذا غُيّب الميت استسر حديثه فلم تخبر الأفكار عنه بما يغني

- ٣ -

في الجزء الأخير من قصيدة عنترة يلحظ القارئ أنه عطف أعنة الكلام نحو الاعتزاز بصفة البطولة، فهو يدعو عبلة في البيت الحادي عشر لترى فعاله في ساحات الوعي حين يشتبك المحاربون، ويعلو غبار المعارك هامات الفرسان، حينئذٍ ستجد أن عنترة أقواهم على الإطلاق، فهو الذي يلقى خصمه مبتسماً ويرجع عنه، بعد أن يصرعه، أشعث مغبراً.

وهنا لابد من الوقوف عند مستويات الوصف إذْ نجد عنترة ينعت نفسه بصفة البطولة (تري بطلاً) ويصف خصمه بالفروسية (يلقى الفوارس). فإذا كان هنالك تداخل واضح بين الصفتين من حيث المعنى، إذْ البطولة والفروسية سواء في القوة وإجادة فنون القتال وركوب الخيل، فإن فرقاً لابدَّ كائنٌ على الأقل في ذهن عنترة بين مفهوم البطولة والفروسية. وهذا الفارق يكمن في توظيف القوة ذاتها في الوصفين فإن

كان البطل عادة يسخر قوته لردع الظلم ونصرة الضعيف فإن ذلك الصنيع لا يلتزم به الفارس الذي يستغل قوته عادة لتحقيق مآربه فيستغل ويعتدي ويظلم أحياناً، ولذا تغدو صورة البطل في كل زمان ومكان محببة إلينا، وليس بالضرورة أن يتحلى الفارس بما يتحلى به البطل من صفات فاضلة.

وينهي عنترة هذه اللوحة البارعة بتفصيل مشهد القتل، إذْ يزعم أن بإمكانه سحق خصومه الفرسان ومن ثم التمثيل بهم على نحو يجعل من رؤوسهم جماجماً تصفر فيها الأرواح، ومن أجسادهم طعاماً للطير والوحش.

ـ البنية الفكرية في القصيدة :

ثمة أفكار ثلاثة دارت حولها قصيدة عنترة الآنفة أولها: فكرة الموت التي عرضها كما أسلفنا في إطار موضوع التفاخر، فهو يأتي بهذه الفكرة من أجل الاستهانة بها ليس أكثر، وثانيها: مقارعته المصائب التي تنزل به، وهذه الفكرة سخرها للتفاخر أيضاً إذ تراءى له أن بوسعه احتمال ما يكيد له الزمان ويفلت من حبائل المصائب بحزمه وعزمه. وثالثها: تدور حول مفهوم البطولة والفروسية والمقدرة على مقارعة الخصم.

ولابد هنا من البحث عن روابط منطقية بين هذه الفِكَر طالما نؤمن أن الشكل الشعري الجاهلي في عمومه يقوم على مبدأ التركيب بين الفكر والموضوعات المسرودة تحت إطار القصيدة الواحدة لا على التفكك. والفارق

واضح بين التركيب والتفكك على اعتبار أن الشكل الشعري قائم على أجزاء متنوعة لكن هنالك روابط تنظم بين هذه الأجزاء وهذه الروابط يمكن تسميتها بالتتابع أو التسلسل أو غير ذلك، في حين تنعدم مثل هذه الروابط في الشكل المفكك.

والنص السابق مع نزوعه إلى التنويع أو التركيب، من حيث إنه عمد إلى جمع عدد من الأفكار المختلفة، فهو يتضمن روابط وعلاقات تنظم بين هذه الأفكار على نحو واضح، وهذا الأمر يدلّ على أن للنص بنية فكرية متماسكة تنضح بها رؤية الشاعر للكون وما يمكن أن يلاحظ فيه الشاعر من ظواهر متناسقة متجانسة من حيث وظيفتها أو من حيث طبيعتها.

لقد رأى عنترة أن في الموت معنى، وهو في الوقت نفسه يعي أن الموت لا يواجه ولا غالب له ومع ذلك فإن تحرر عنترة من الخوف الذي قد ينال أفئدة الأحياء إزاء قوة الموت فيه معنى، إذن وجد عنترة في التمرد معنى المواجهة، ومن ثم أعطى لوجوده الآني في الحياة معنى جديدا .

الحواشي

١ - أورد لويس شيخو في خاتمة حديثه عن عنترة وشعره ذكرا لسيرته التي جمعها الشيخ يوسف بن اسماعيل عن الرواة أمثال أبي عبيدة والأصمعي. غير أن هذه السيرة دخلها بعده الاضطراب والتزيد وكان ذلك من عمل النساخ. انظر شعراء النصرانية قبل الإسلام للمؤلف: ٨٢٢/٦.

٢ - قيس بن زهير بن جذيمة ذكره الزركلي في الأعلام وقال: هو أمير عبس وكان يلقب بقيس الرأي، انظر الأعلام: ٢٠٧/٥.

٣ - من ذلك ما قاله خليل شرف الدين في مقدمة طبعته لديوان عنترة ص: ١٧.

٤ - الكتاب السابق ذكره/ ص ١٩٤.

٥.٦.٧ ـ طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود شاكر: ٦.

٨ - هذا الديوان مطبوع بتحقيق محمد سعيد مولوي. إصدار المكتب الإسلامي ط٢ ١٩٨٣م.

٩ - العصر الجاهلي لشوقي ضيف (ط دار المعارف): ٢٩٤.

١٠ - معلقة زهير بن أبي سلمى ضمن المعلقات العشر وأخبار شعرائها طبعة الشنقيطي: ٨٦.

١١ - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: ١٣٧/٤.

١٢ - ديوان المتنبي بشرح العكبري: ٢١٧/٣.

١٣ سقط الزند للمعري (ط دار صادر): ١٤.



شخصيات النص السّردي*

- البناء الثقافي -

تأليف : د. سعيـد بنكراد

عرض : عبد الرحمن بو علي

---

* قُدِّم هذا العرض بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس ، وذلك في يوم دراسي حضره المؤلف وشارك فيه مجموعة من النقاد المغاربة .

تمهيد :

علينا أن نسجل في بداية هذا العرض ملاحظة أولية وأساسية لعلها تشكل مداخلاً لقراءة هذا الكتاب ـ " شخصيات النص السردي " ـ للدكتور سعيد بنكراد، وهي أن النقد المغربي الحديث تطور تطورا كبيراً في السنوات الأخيرة الماضية. ذلك ما تؤكده أغلب الدراسات التي تمّ إنجازها في مجالات أدبية مختلفة، وذلك ما بدا لنا متحققا ـ على الأقل ـ من خلال طبيعة الأسئلة المطروحة والمقاربات المقترحة. وقد أصبح الآن مؤكداً أن طرق هذا النقد قد انفتحت على آفاق جديدة، ما كان بالإمكان ارتيادها قبل عشرين سنة أو حتى قبل عشر سنوات.

وإذا كانت البوادر الأولى لحركة تجديد النقد المغربي قد بدأت مع نهاية السنوات السبعين، من خلال محاورات رائدة عملت على إدخال بعض المفاهيم الأدبية الجديدة وتوظيفها، وأنها توالت في عقد الثمانين مستوعبة بعض المناهج البارزة، وخاصة البنيوية والبنيوية التكوينية، ومحاولة تطبيقها على النص الأدبي. فانها حاولت في النصف الأول من التسعينات ان تتجاوز هذه المناهج التي أصبحت وكأنها تقليدية، وذلك إلى مناهج أخرى بدأت تجذب إليها الأنظار.

ولعلّ ما يؤكد هذا المسار أن الكثير من الأسئلة الجديدة ـ التي

لم تكن الدراسات والأبحاث والأطروحات تجرؤ على طرحها أو الاقتراب منها، أصبحت من قبيل الأمور المتداولة الآن، وهو الأمر الذي يسمح لنا بالتأكيد على أهمية هذا الحقل النقدي، وعلى نجاعة توجّهه من حيث الأرضية النقدية والمداخل النظرية.

وبناء على ذلك، يأتي كتاب " شخصيات النص السردي : البناء الثقافي " ليندرج في هذا الاطار الجديد، وليطرح علينا أسئلة لا نقول جديدة كل الجدّة، ولكنها أسئلة تفرضها الفاعلية النقدية باعتبارها نوعاً من التجاوز لما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، وباعتبارها محاولة للاستيعاب والتطبيق.

ومعنى ذلك أن كتاب " شخصيات النص السردي " يأتي ليضعنا أمام نقطتين مهمتين هما : ١ ـ المنهج المتبع، ٢ ـ مفهوم الشخصية. من خلال ثلاثة تصورات حديثة. وفي الحقيقة، فالنقطتان معا لا تشكلان إلا نقطة واحدة، ذلك لأن النقطة الثانية ـ مفهوم الشخصية ـ ما هي إلاّ جزء من النقطة الأولى، ولذلك، لن نتحدث عن المنهج بقدر ما سنولي الأهمية أكثر لمفهوم الشخصية الذي يعتبر مفهوماً مركزياً في الكتاب. وقبل أن نستعرض هذه التصورات حول مفهوم الشخصية، بل ولكي نعطي تصوراً عاماً وشاملاً عن هذا المفهوم، ينبغي أن نبدأ ممّا لم يتعرض له المؤلف، أو مما يمكن اعتباره تصوراً متجاوزا من المؤلف، هذا التصور المسكوت عنه هو التصور التقليدي لمفهوم الشخصية في الدراسات التقليدية، وذلك بهدف توضيح الطموح الذي سعى إليه صاحب الكتاب، من خلال تبنّيه المفهوم الجديد للشخصية أولاً، وثانيا بهدف وضع قارىء الكتاب أمام الرهان الكبير الذي واجهه الكتاب.

ـ المفهوم التقليدي للشخصية :

يرتبط الموقف التقليدي من الشخصية ـ في نظر الباحث الفرنسي فرانسوا راستيبي ـ من الناحية التاريخية بالإتجاهات الأدبية التي ظهرت في عصر الكلاسيكية. وقد سادت وقتئذ نظرية أدبية عامة ترى أن مرجعية العلامات مصدرها الأول والأساس الواقع الخارجي بكل تمظهراته. ووفق هذا المنظور ظل النص الأدبي يخضع للمبدأ الأرسطي المعروف : المحاكاة. هذا المبدأ الذي يجعل النص ـ أي نص ـ مجرد تصوير لواقع الكائن الإنساني.. ومن هنا، كان من المستحيل التمييز بين الشخصية الأدبية وأي كائن إنساني جبل من " لحم ودم " على حد تعبير لكارد lagarde وميشار Michard[1]. ولا شك أن هذه الرؤية النقدية المبنية على مبدأ التكافؤ الدلالي المطلق بين العالم النصي والواقع الخارجي، هي التي تفسَر لنا هذا الميل الظاهر نحو تفسير الشخصيات الروانية في ضوء علاقتها بالمؤلف[٢]، وهو الأمر الذي يجعلها تفقد استقلالها المتمثل في كونها صادرة عن فاعلية المؤلف الخيالية، وليس عن الحقيقة الواقعية الخارجية، وفي كونها ترجع إلى حقيقة النصَ الداخلية، لا إلى فرضيات القراءة الاسقاطية. كما أن الرؤية النقدية السابقة تفسر لنا من ناحية أخرى هذا الافتتان بأهواء وعواطف الشخصيات واخضاعها للحكم الأخلاقي[٣].

وفي الوقت الذي يرى الموقف التقليدي إلى عالم النص، وكأنه امتداد للواقع الخارجي، وإلى الشخصيات الفنية وكأنها معطوفة على كائنات هذا الواقع، فانه يَتَبَنّى تقييما معيناً للشخصيات، انطلاقاً من

علاقتها بمستويين مختلفين من مستويات الواقع، وهما : الكون العَرضي الآيل إلى الزوال temporel ، والكون الكلي الخالد eternel . وينجُمْ عن هذا التمييز بشكل بدهي وآلي القول بوجود " طبيعة إنسانية خالدة " هي تلك الطبيعة التي نجدها في الآثار الأدبية لكبار الكتاب من أمثال راسين وموليير وفلوبير ودوستويفسكي وبلزاك ونجيب محفوظ وغيرهم.. وهكذا نجد أن ميشار يقول عن شخصيات موليير بأنها " نماذج لا تفنى وهي من دون شك راسخة في الواقع المعاصر رسوخاً قوياً، ولكنها تتجاوز عصرها "(٤).

ويرتبط بهذه الفكرة - فكرة الخلود والعرض - فكرة أكثر أهمية، وهي أن الشخصية الأدبية تمزج بين ما هو خاص وما هو عام، ولكن هذا المزج هو اقرب إلى الحذلقة منه إلى الاعتراف بحقيقة الشخصية المعقدة التي أخذت بها مدرسة التحليل السيمياني. ونحن نؤكد هذا على الرغم من اعتراف " سنينجر " نفسه بأن الشخصيات النمطية هي شخصيات ذات طبيعة " معقدة "(٥)، وذلك لأن ازدواجية الخاص والعام، والمحدود واللامحدود، والأرضي إلخ..، لا تعني أن بنية الشخصية هي بنية معقدة كما يشير إلى ذلك ف . راستيي، فأطراف الازدواجية السابقة لا يمكن " أن تتجلى مجتمعة في وقت واحد "(٦). ولا شك أنّ الشخصيات النمطية الخالدة تكون في البدء ذات هوى إنساني، ثم يستحيل إلى هوى إنساني أسمى، ولذلك، فإنه بدلاً من القول بأن الشخصيات معقدة، نقول انها خاضعة في علاقتها بنفسها لمبدأ معروف، هو مبدأ : النفي، وعلى أساس مبدأ النفي يتم نفي الأرضي، والعرضي من لدن الخالد، والمفرد (الخاص) من لدن المشترك (العام).. إلخ، ولكن هل يمكن للشخصية المصنوعة من لحم ودم أن تتحول إلى شخصية خالدة ؟ وكيف يمكن لها

أن تكتسب هذا الهوى الإنساني السامي ؟ نستطيع أن نقول حسب هذا الموقف النقدي، وحسب رأي سنينجر وميشارد، أن الشخصية تنحو منحى أخلاقيا مطلقا، بواسطته يتم لها تحقيق ذاتيتها، على نحو كامل[٧]، ومن ثمة يمكن تحديدها في ضوء هذه العلاقة المزدوجة. فهي من جهة تمثيل للفكرة المطلقة التي أفرزها الفكر المثالي المميِّز بين ثنائيات الخير والشر، المادة والروح، الأمل والألم، الابيض والأسود.. وإن من شأن التسليم بكون هذه الثنائيات ثابتة، أن نسلِّم بثبات هذه الشخصية وبنمطيتها وعدم تناقضها ونسبيتها، وبمعنى آخر أن نسلِّم بأن لها جوهرا مقرا ثابتاً، وبأنها تكتسب دلالتها الحقة من هذه الحقيقة المتعالية على النص ذاته. ومن جهة ثانية، فان وظيفة القارىء لا تقلُ أهمية ـ هنا ـ فيما يتصل بهذا التحديد الذي يتحكم فيه المعيار الأخلاقي والثقافي، وذلك عن طريق النظر إلى الشخصية من حيث مدى استجابتها لنفسية القارىء وذهنيته. وفي هذا الاطار لابدَ من الاشارة إلى أن كثيراً من الدراسات النقدية الحديثة قد وقعت ضحيةً لتأثير هذا الموقف التقليدي من الشخصية، وذلك حينما يتـمَ اللجوء إلى اختزالها وتبسيطها إلى قِيم اخلاقية مثل الشخصية " الايجابية " و " السلبية "، " الثورية " و " المهزومة "، " الواقعية " و " الرومانسية "... وقد يحضرنا ما قاله الناقد الروسي طوماشفسكي في تحديده للبطل : " إن البطل هو الشخصية التي يتتبَعُها القارىء بكل اهتمام، فهو يثير فيه الشفقة والمشاركة الوجدانية، والحبور والكآبة "[٨]. وإذا كانت الاثارة ترتبط بعواطف إنسانية ثابتة وغير متغيِّرة، فان رأي طوماشفسكي لا يختلف عن رأي سنينجر وميشارد، وذلك من حيث إن الجميع ـ طوماشفسكي وسيننجر وميشارد ـ يعتبرون الشخصية مرآة وغير متغيِّرة يقرأ فيها كل قارىء الصورة الذهنية أو النفسية التي تلائمه والتي يعتبرها جزءاً من حياته

وكيانه الذاتي. فهي إما جزء من حياته المادية، أو جزء من مثاله الذهني. وفي الحالتين معاً، فان هذا الموقف النقدي لا يسعى إلى البحث عن حقيقة الشخصية من خلال تشكلاتها النصية وعلاقات التحوّل التي تخضع لها، بل إنه يسعى إلى العثور على حقيقتها الاديولوجية التي تشكلت بفعل واقع التجربة، أو التي يجب أن توجد بفعل رغبتها الانسانية في البحث عن المطلق والمثال.

وكما هو واضح، فان الموقف التقليدي لا يقف عند حدود اعتبار الشخصية أداة لصياغة الموقف الفلسفي المثالي المطلق الذي يتمثل في خلودها، بل يحاول أيضا أن يقتفي تغيَر المضامين التاريخية من خلال البحث في تغيَر مضامين الشخصية، وذلك بدءاً من الأزمنة الغابرة (الاسطورية) وحتى نشوء المجتمع الرأسمالي والصناعي الحديث. وهكذا نجد أن علم اجتماع الأدب الذي يصدر عن الماركسية يتحدَث عن البطل العملاق السائد في النظام العبودي، وعن البطل الأخلاقي السائد في النظام الاقطاعي، وعن البطل الحرَ السائد في المرحة المتقدمة من النظام الرأسمالي[^(٨)]. وهذا التمييز بين الأبطال وفق تغيَر المراحل التاريخية، قد يبدو مناهضا للقول بخلود الشخصية، ومفارقاً له. وكأن الموقفين، معا يختلفان اختلافا جوهريا، بيد أن المنطلق النقدي لهذين التصورين هو واحد في عمقه، فكل واحد منهما يركز على وظيفة الشخصية باعتبارها مضموناً، وليس على طبيعتها باعتبارها علامة. ومن ثمة فقد يجوز الحديث عن الشخصية الاسطورية كفكرة مجردة تجسَد " الصراع بين الضعف والقوة "[(١٠)]، وعن الشخصية الملحمية كتعبير عن " مغزى قومي واضح "[(١١)]، وعن الشخصية المأساوية التي " تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات "[(١٢)].

ولا شك أن هذه الوظيفة الأخلاقية التي تربط الشخصية بالواقع الخارجي سواء أكان مادياً أو فلسفياً، هي الجانب الذي سترفضه الدراسات الحديثة ، البنيوية والسيميائية على وجه الخصوص، وستتبنى بدلاً منه تصورا جديداً هو التصور الذي يقدمه كتاب " شخصيات النص السردي ـ البناء الثقافي " الذي سنبدأ الآن في تقديم خطوطه العريضة(١٣).

ـ مفهوم الشخصية من الزاوية السيميائية :

لقد طرح المؤلف على مدى مائة وعشرين صفحة تقريباً ـ أي أكثر من نصف الكتاب ـ الاطار النظري للتعامل مع مفهوم الشخصية. وقد أبرز لنا مختلف التصورات التي عالج بها الباحثون الشخصية. وأساساً، فقد وضعنا أمام ثلاثة تصورات متباينة، وهي التصورات التالية :

أ ـ تصور بروب من خلال كتابه " مورفولوجية الحكاية العجيبة ".

ب ـ تصور لوتمان من خلال كتابه " بنية النص الفني ".

جـ ـ تصور كريماص أو تصور المدرسة السيميانية السردية.

وسنحاول الآن تقديم الأفكار الأساسية الواردة في هذه التصورات الثلاثة .

أ ـ تصوّر بروب :

يشكل العمل الذي قام به الناقد الروسي فلاديمير بروب في

اساسه قطيعة مع ما كان سائداً في التقاليد النقدية طيلة عدة قرون، هذا بالإضافة إلى أنه مشروع عام وشامل. وقد كان هدف بروب هو " محاولة الوصول إلى النظر إلى الحكايات باعتبارها تحققاً متنوعاً لنموذج عام وكوني " (ص ١٥). وبتعبير آخر، كان هو " البحث عن العنصر الثابت في الحكاية وعزله عن العناصر المتحولة بهدف خلق بنية عامة تتحقق في أشكال متعددة " (ص ١٥). ولذلك، فقد قاده هذا المشروع إلى " تحديد عنصرين أساسيين داخل الحكاية العجيبة : هناك الشخصية من جهة، وهناك الوظيفة من جهة ثانية " (ص ١٦).

وبالرغم من الاختلاف بين " الشخصية " باعتبارها عنصراً " متحوّلا "، والوظيفة باعتبارها عنصراً " ثابتاً " في نظر بروب، فإنهما " مرتبطان ارتباطا وثيقاً " (ص ١٦)، ونتيجة لذلك " فإذا كانت الحكاية العجيبة تتحدد كتتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فان هذه الوظائف قابلة للتجميع في دوائر محدودة هي دوائر الفعل. وبعبارة أخرى، يمكن البحث ـ داخل هذه الوظائف ـ عن محاور دلالية تنضوي تحتها شخصيات، وكل شخصية موكل إليها القيام بفعل (أو أكثر من فعل) معيَن "[١٦].

ووفق هذا النموذج الذي وضعه بروب ـ نموذج الدوائر ـ يمكن أن نتعامل مع الشخصيات، أي أن هذا النموذج هو نسق عام، " فقد تتغير أسماء الشخصيات، وقد تتغير تمظهرات الأفعال، لكن المضمون المحدّد لكل دائرة فعل سيظل واحداً "[١٧].

وربما جاز لنا أن نشير هنا إلى ما يترتب على اعتبار بروب للشخصية عنصراً متحولا من نقص. " فكما لاحظ كلود ليفي شتروس، فان الشخصية في تغيرها وتحولها المستمرين، تمنحنا على عكس ما

ذهب إليه بروب، فرصة ثمينة لادراك المضمون الحقيقي للحكاية ولتلوينها الثقافي والاديولوجي. فاسناد فعل (وظيفة في التعريف البروبي) إلى شخصية معينة لا يعني الاهتمام فقط بما يصدر عن هذه الشخصية واغفال كينونتها وبعدها الثقافي... " (ص ٢٠ ـ ٢١)، والمثال الذي أعطاه شتروس له دلالة قوية، فقد " لاحظ أن " الحكايات الأمريكية " تشير في غالب الأحيان إلى بعض الأشجار كشجرة البرقوق وشجرة التفاح... وسيكون من الخطأ القول إن ما يهم في هذه الاشارة هو مفهوم " شجرة " فحسب،.. فما يهمّ الأهلي في شجرة البرقوق، هو خصوبتها، وما يشده إلى شجرة التفاح هو قوتها وعمق جذورها " (ص ٢١).

هكذا، فان الاستنتاجات التي يمكن استخلاصها من التصور البروبي للشخصيات هي التالية :

" ١ ـ ان الوظيفة هي الخالقة للشخصية وليس العكس كما يبدو من خلال القراءة الفوقية.

٢ ـ ان الشخصية تتحدد بشكلها الوجودي. فالقيام بنمذجة عامة للشخصيات الفاعلة داخل المتن الحكائي يجب أن يتم في مستوى تجريدي يتجاوز حدود ما هو مدرك من خلال التجلي اللغوي.

٣ ـ ان القيم المضمونية هي أساس وجود كل نص سردي تام (منجز)؛ فالقول بوجود دوائر للفعل معناه القول بأن هناك قيماً مضمونية قارة مولّدة لأفعال (وظائف) هي الأخرى قارة وثابتة " (ص ١٧ ـ ١٨).

وهكذا توصلْنا هذه الخلاصات إلى تحديد الموقع الذي يضع فيه بروب الشخصية، وذلك ".. في موقعين مختلفين : الموقع الأول هو موقع

البنية، أي النص باعتباره بنية عامة توجد في أساس تشكل النصوص الخاصة. ومن هذا الموقع فان الشخصية تختصر في سلسلة من دوائر الفعل، ودوائر الفعل بدورها ليست سوى تجميع لسلسلة من الوظائف المصنفة ضمن خانة دلالية معينة. أما الشخصيات في الموقع الثاني فلا تشكل سوى تنويع (ثقافي في غالب الاحيان) لفعل اصلي يتجاوز الخاص والمتحقق، ويعدّ عنصراً ثابتاً داخل البنية للشكل الكوني " (ص ٦٥).

ب ـ تصور لوتمان :

التصور الثاني الذي يقدمه المؤلف هو تصور يوري لوتمان المستخلص من كتابه " بنية النص الفني "، وهو تصور لا تشكل فيه الشخصية سوى عنصر جزئي يرتبط بالضرورة بالقضايا الخاصة بعملية بناء النص السردي والفني. ذلك أن " الشخصية لا تشكل داخل النص السردي سوى عنصر من العناصر التي يعجّ بها الكون النصي، وادراكها لا يمكن أن يتم بمعزل عن باقي العناصر الأخرى " (ص ٣٣). ولذلك أيضاً، فان المؤلف يشير إلى نقطتين أساسيتين في تصور لوتمان، وهما : تصوّره للحدث، وتمييزه بين نوعين من النصوص : النصوص ذات المبنى والنصوص التي لا تتوفر على مبنى، والعلاقة بين هذين النوعين.

ويرى لوتمان " أن النص في حد ذاته هو حدث " (ص ٣٣)، وأن " الحدث يوجد في أساس مفهوم المبنى " (ص ٣٤ ـ ٣٥)، ومن هنا يتقدم لوتمان خطوة أخرى إلى الامام " لينظر إلى الحدث في علاقته بتبلور الشخصية : كسلوك، وكفعل يمارس داخل النص السردي من

جهة، وليدمجه بعد ذلك داخل نص الثقافة من جهة ثانية، فنص الثقافة في نظر لوتمان " هو الذي يجعل من " هذا الذي وقع " حدثاً، أو لا يمكن اعتباره كذلك " (ص ٣٥). فـ " الفعل الصادر عن الشخصية يعد حدثاً في حدود أنه يقوم بتحطيم حاجز ما، أو خرق قانون ما، أو الخروج عن مالوف ما، لكن هذا الحدث لا يدرك كحدث أو " لا حدث " إلاَ عندما يوضع داخل إطار ثقافة تحدد وضعه وسمكه " (ص ٣٦).

ويمكن لنا أن ننظر إلى الحدث " ضمن موقعه داخل النص المتحقق كما هو معطى من خلال التجلي اللغوي. فمن خلال موقعه داخل هذا المستوى أو ذاك يشتغل " هذا الذي وقع " إما كحدث وإما كشيء عادي " (ص ٣٦). إضافة إلى ذلك فالشخصية لها علاقة وثيقة بالدلالة، " فلا يمكن أن نشيَد كوناً دلالياً داخل نص سردي في غياب السند الذي يقوم عليه هذا الكون، وهذا السند هو الشخصية (سواء كانت جنَاً أو إنساناً أو موضوعاً من موضوعات العالم) " (ص ٣٥).

وبناء على ذلك "يلاحظ لوتمان أن " الحدث داخل النص هو تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي "، فالحدث يوجد عندما يتضافر عنصران : الشخصية والحقل الدلالي " (ص ٣٥ - ٣٦).

ويقود هذا التصور الخاص بالحدث لوتمان إلى التمييز بين النصوص ذات المبنى والنصوص بلا مبنى. ويتطابق " غياب الحدث مع نصوص بدون مبنى، في حين أن وجود الحدث هو الذي يسمح بالحديث عن نصصو ذات مبنى " (ص ٤٠). وبازاء ذلك، وكما لاحظ لوتمان، فالنصوص " مبنية على أساس وجود مبدأ للتقابل الدلالي " و " من السهل جداً ملاحظة أن هذا العالم يتوزع على سلسلة من الثنائيات " (ص ٤١)، ومن تلك الثنائيات ثنائيات الفقر - الفن - الجهل - المعرفة - الموت - الحياة... إلخ.

ونتيجة لتفجير هذه الثنائيات الدلالية من خلال الفعل الصادر عن الشخصية ومن خلال حركة الفضاء والزمان، يُعطي لهذه الثنائيات البعد التصويري الذي يمرّ عبر خلق أفال تسند إلى كائنات تتحرك داخل فضاء جديد " (ص ٤٤).

وإذا انتقلنا من موضوع الحدث (الذي هو عند لوتمان تكسيرٌ للمتواصل، أو خرق للقانون، أو انزياح عن المألوف)، ومن مفهوم المبنى (الذي يسمح لنا بالحديث عن الحدث والذي يتجسد " من خلال نصوص متحققة، ومن خلال تجلّ خاص) " (ص ٤٦)، إلى مفهوم الشخصية التي هي " أداة تكسير " هذا التواصل، والأداة التي تحتاج إليها الثنائيات الدلالية " لكي تتجسّد في وقائع محددة " (ص ٤٦)، فإننا سنقف على تصوّر لوتمان الخاص بالشخصية، والذي يرى أن " الوضع الوجودي للشخصية لا يتحدد لحظة تصور بنية دلالية مجردة " (ص ٤٦). وبناء على ذلك، فان وضع الشخصية " يفترض مستويين اثنين للوجود :

ـ مستوى أول تتحدد داخله الشخصية كسند مجرد قابل لاستقبال استثمارات دلالية متنوعة.

ـ مستوى ثان تظهر داخله الشخصية من خلال بعدها المؤنْسَن كعنصر رابط بين مجموعة من التيمات " (ص ٤٧). وبتعبير آخر، فهناك المستوى الأول وهو مستوى " القالب الثابت " للبنية الدلالية (المحقق للوظيفة التصنيفية)، وهناك المستوى الثاني وهو " التحقق الذي تخضع له هذه البنية بإدخال عنصري الفعل والعامل.

ولتوضيح ذلك " يعطي لوتمان مثال الخريطة الجغرافية التي تشتغل كمساحة فضائية غير محددة المعالم، أو كبنية مغلقة مكتفية

بذاتها.. ويكفي أن نرسم على الخريطة سهماً يشير إلى الخطوط البحرية أو إلى الخطوط الجوية لكي يتحول النص [نص الخريطة] إلى نص ذي مبنى : ندخل فعلا يتجاوز البنية " (ص ٤٨). هذا ما يحصل " مع الحدود القيمية التي تقترب من المتلقي، عندما تتخذ شكل فعل من حيث كونها تتجسد داخل وضعية إنسانية محددة " (ص ٤٩). وعليه، يتبين أن " لوتمان يحدد تشكل النص السردي من خلال تحويل ما هو ساكن إلى ما هو متحرك، وهذا التحول ممكن فقط في حالة تضافر عنصرين هما : دخول الفعل وإدخال عنصر الزمن " (ص ٥٠). ومن ثمَ، يبرز دور الشخصية عبر فعلها كحدَ يفصل بين المجرد والملموس. غير أن السؤال المركزي في نظر لوتمان هو المرتبط بالكيفية التي يتم بها الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر، أي من مستوى البنية الدلالية المجردة إلى مستوى ثان؛ إلى مستوى ثالث، هو الأكثر محسوسية وتعقداً (وهو مستوى التجلي اللغوي المشخص أو المستوى السطحي للنص بتعبير كريماص) ؟

إن هذا الانتقال المشار إليه يحدّده لوتمان فيما يلي : إن تجاوز حدود البنية الدلالية كما هي موجودة في النص الفاقد للمعنى، يتحقق بواسطة العامل من خلال " خلق وضعية إنسانية معينة". وهكذا " فان نقطة انطلاق المبنى تكمن في تأسيس علاقة بين البطل والحقل الدلالي الذي يحيط به. وهذه العلاقة قائمة على الاختلاف والحرية " (ص ٥٣). وبعبارة أخرى " فإننا ننتقل داخل البنية الدلالية من حدً إلى حدَ، عبر الفعل بهدف العودة من جديد إلى نفس البنية (اخلال بالنظام ـ تحولات ـ إعادة النظام إلى طبيعته) " (ص ٥٣)، أي أننا نصل إلى ذلك عن طريق العنصرين الأساسيين : " البنية الدلالية والفعل الذي يقوم بتجاوز هذه

البنية " (ص ٥٥)، وهما عنصران " يخضعان لعملية تشخيص اولى تختصر في طرح فاعل يقوم بعملية التحريك لتتحول على إثر ذلك القيم المضمونية المجردة إلى صفات ووظائف ضمن سياق ثقافي عام " (ص ٥٥). أما الانتقال من المستوى الثاني إلى المستوى الثالث والأخير (مستوى النص السردي الكامل وشخصياته) فهو يفترض التمييز أولاً بين العامل (الذي هو " منبع الفعل وأصله " أو التجسيد المطلق للفعل ") والشخصية (التي ما هي إلاّ " أداة بسيطة للتنفيذ ") أي بين العامل " كصورة مثلى للفعل " والشخصية " كوجه محقق من وجوه هذا الفعل " (٥٥). ومعنى ذلك أننا أمام " الفعل المطلق " الذي يقوم به العامل، والفعل باعتباره " صورة قريبة من المتلقي " الذي تقوم به الشخصية (ص ٥٥). وعليه، فان الشخصيات عند لوتمان تتميز عن العوامل " بحركيتها تجاه محيطها " (ص ٥٦)، وبخضوعها لشروطها الثقافية. وهو ما سيدفع بلوتمان إلى تحديد جانب آخر من جوانب تبلور الشخصية وإدراكها كذلك، وهذا الجانب مرتبط بالتجلي النصّي الذي تتحدّد داخله الشخصية ليس كعامل ــ أي كوحدة تركيبية دلالية يقوم النص ببنائها ويفكّ القارىء رموزها - بل كوحدة مُمَعْجَمَة Lexicalisée ، مفردنة ظاهرة من خلال اسم علم أو رمز يدل عليه " (ص ٥٧). ونتيجة لذلك، فان " بناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي. فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي المشترك بين محفل الابداع ومحفل التلقي " (ص ٥٧).

إن تصور لوتمان - باختصاص شديد - يتلخص في أننا " من البنية المجردة كقالب كوني، ننتقل إلى الفعل المرتبط بالعامل كاستشراف بدني للتباشير الأولى لعملية التشخيص، لكي ننتقل بعد ذلك إلى خلق

الشخصيات كإسقاط لنص الثقافة " (ص ٥٩). ومن ثمة، " فليست الشخصية وليدة مستوى التجلي كما توهمنا بذلك القراءة العادية، بل توجد لحظة استشراف بنية مجرَدة تعود إلى نص ذي مبنى، أي يملك بُعداً تصويرياً يُعَدُّ معادلاً محسوساً لحدّ مجرَد " (ص ٦٥ ـ ٦٦).

جـ ـ تصور كريماص :

التصوّر الثالث الذي يعرضه المؤلف هو تصور ألجيرداس كريماص (أو تصور المدرسة السيميائية السردية). وهو امتداد " طبيعي، لكنه متطور للتصورين السابقين، خاصة على المستوى المعرفي.

وفي تصور كريماص لهذا الموضوع نجد أنفسنا أمام نقطتين أساسيتين ينبغي الاجابة عنهما : الأولى : وهي الاجابة عن سؤال هام، وهو كيف تَنْتُجُ الدلالة ؟ أو هي معرفة النموذج المولّد للنصوص السردية باعتبارها نصوصاً تُنتِج دلالةً معينة ؟ أما النقطة الثانية فهي المتعلقة بمفوم الشخصية سواء باعتبارها نموذجاً عاملياً ينظم الفعل الانساني المحتمل أو باعتبارها ممثلاً ينتمي إلى التركيب الخطابي.

وفي البدء، يجب التذكير " بأن الشخصيات كمكوّن من مكوّنات النص السردي لا تمتلك في التصور الكريماصي وجوداً مستقلاً يسمح بمقاربتها بعيداً عن مشكلة الدلالة ذاتها. فالتفكير في الشخصيات هو تفكير في سيرورة إنتاج الدلالة، أي تفكير في المسار التوليدي الذي يسمح للمعنى بالتحول إلى شكل قابل للادراك. وبناء عليه، فان ما اصطلح علي تسميته بالنموذج العاملي لا يشكل داخل الكون السردي

تنظيماً استبدالياً لسلسلة من الادوار تقوم بأدائها كائنات ما فحسب " بل " إنه مرحلة محدَدة داخل مسار يقود من المجرد إلى المحسوس (...) بل يمكن القول إن عالم المعنى، بتمنعاته وإغراءاته، لا يدرك من خلال تجسده داخل أدوار، إما على شكل صفات تحدّد كينونة القيمة، وإما على شكل فعل يعدّ وجهاً آخر للقيمة.. " (ص ٦٦). ومن ثمةَ فإن " كل القيم المنتشرة في هذا الكون [السردي] لا يمكن أن تدرك إدراكاً حقيقياً إلا من خلال تجسدها داخل جهاز، أي إسنادها إلى كائنات تقوم بترجمتها في أفعال أو صفات " (ص ٦٧). وهذا ما يسمح لنا بالتمييز بين نوعين من القيم :

١ ـ قيم على شكل ثنائيات تمتلك وجوداً مستقلاً، وتشتغل إما في شكل صفات أو في شكل أفعال وظيفية لا زمنية.

٢ ـ قيم تُحدَّد في شكل ممارسة فعلية (أو في شكل أفعال) وهي زمنية.

من ناحية أخرى، يبدو أن تصور كريماص لاشتغال النص السردي يقوم على وجود مستوى محايث محدّد في بنية دلالية مجرَدة تتضمن سلسلة من القيم المضمونية والعلاقات الموجهة.

ويتضمن المستوى المحايث النموذج العاملي ـ وهو إحدى المقولات الهامة عند كريماص ـ والنموذج التكويني (أو المربع السيمياني).

وفي نظر كريماص فعملية انتاج الدلالة والامساك بها تخضع لثلاثة مستويات داخل المسار التوليدي، وكل مستوى من هذه المستويات يتكوّن من مكونين : دلالي وتركيبي.

١ ـ **المستوى الأول** : وتشكله الدلالة الأصولية المدركة كبنية دلالية أولية، حيث " تتميز هذه البنية بطابعها المنطقي اللازمني. إننا أمام كتلة فكرية " عديمة الشكل، غير قابلة للادراك، حيث تنتظم سلسلة من القيم القابلة للتحقق على شكل مسارات مشخصة في المستوى السردي " (ص ٧٠)، وحيث لا تبرز هذه البنية إلا في شكل " ثنائيات غير قابلة في ذاتها لانتاج دلالة ما، إلاّ إذا دخلت في شبكة من العلاقات تمنحها وجهاً إجرائياً. وهذا الوجه الاجرائي هو ما يشكل المكوّن التركيبي الذي يقتضي طرح سلسلة من العلاقات يجملها كريماص في : علاقات ضدية، تناقضية، اقتضائية، وهي ما يشكل المربع السيمياني أو النموذج التكويني " (ص ٧٠) الذي ما هو في نهاية المطاف سوى " استخراج للعمليات من صلب العلاقات " (ص ٧١).

٢ ـ **المستوى الثاني** : وهو مستوى يرتكز أساساً على تحويل هذه العمليات نفسها إلى " فعل تركيبي يستدعي دخول ذات الخطاب كشرط ضروري لتحريك المربع السيمياني. ويطلق كريماص على هذه العملية : التسريد " (ص ٧٢). والتسريد معناه " تحويل المجرد إلى محسوس، وبعبارة أخرى منح البعد الدلالي العام وجهاً تصويرياً قابلاً للادراك من خلال التجلي النصي " (ص ٧٢). وهكذا " نكون أمام التباشير الأولى للبعد السردي المشخص " (ص ٧٢).

وبالرغم من ذلك، فاننا في هذا المستوى من التحليل " لم نغادر بعدُ في هذه المرحلة المستوى المحايث (المستوى العميق). فالسردية هنا لازالت منظمة بشكل مجرد بعيداً عن أي تحقق مشخص. ولن تكون كذلك إلاّ باستشرافنا آفاق تحول ثالث سيقود إلى التمظهر اللساني أو غير اللساني " (ص ٧٢ ـ ٧٣).

٣ ـ **المستوى الثالث** : وهو أكثر المستويات محسوسية وأشدها تعقيداً وتركيباً. وخلاله سيتم إدخال عنصر الزمن "كحدّ فاصل بين السكون والحركة لتتحول الحدود اللازمنية إلى حدود تدرك داخل الزمن" (ص ٧٥) ـ التزمين temporalisatiion ــ وإدخال "الفضاء" كوعاء يستوعب عملية القلب فضائيا" (ص ٧٥) ــ التفضيء spatialisation.

والزمان والفضاء هنا "يشتغلان ـ داخل هذا المستوى ــ كنقطة إرساء موجهة لفعل القراءة ولفعل الإبداع" (ص ٧٥)، وفي نفس الوقت يشيران بشكل مباشر إلى عالم مؤنسن. وبعبارة أخرى، فان تحققها داخل النص السردي يمكن أن يشتغل كإسقاط لوضعيات إنسانية قابلة للتصور، حيث تتحرك ككائنات على شكل أفعال ومواصفات" (ص ٧٦). من هنا، "كانت الحاجة إلى عملية تحويل تقود من العامل إلى الممثل، فالعامل ينفجر ـ على المستوى السطحي ـ في عدد لا محدود من الممثلين" (ص ٧٦)، حيث سيكون الممثل "هو عنصر الربط بين الوظيفة (كفعل متحقق* والمواصفة (كفعل محتمل)، بين الدور العاملي والدور الثيمي. ومن هذا المنطلق يتحدد الممثل كجمع بين دورين على الأقل : دور ثيمي ودور عاملي. إنه من هذه الزاوية نقطة الربط الأساسية بين البنيات السردية والبنيات الخطابية" (ص ٧٦ ـ ٧٧).

وعلى مستوى الدلالة الخطابية، فاننا "نعثر على سلسلة من العناصر التي يمكن ردّها إلى إجراء مركزي يشكل نقطة نهائية داخل المسار التوليدي. هذا الاجراء يطلق عليه كريماص التصوير. وهذا التصوير يشتمل على الوحدات المعجمية أو الصور الليكسيمية وعلى

المسارات التصويرية وكذا التشكلات الخطابية. فالوحدة الأولى تقود إلى الثانية، والثانية تقود إلى الثالثة " (ص ٧٩).

هكذا إذن يتحدد تصور كريماص، بالانطلاق " من التركيب الأصولي إلى التركيب العاملي المشخص، إلى التركيب الخطابي " (ص ٨٠)، أي من " التركيب الأصولي الذي يرسم حدود خطاطة شكلية مغرقة في التجريد تتناول الفعل الانساني في صورته المُثلى، أي على شكل علاقات مغرقة في الشكلية، إلى " التركيب العاملي المشخص الذي يحوّل هذا الفعل من مستواه التجريدي العام ليطرحه على شكل وضعيات إنسانية تتصف بالتجريد والعمومية، ولكنها قابلة للتصور من خلال تجسدها داخل سلسلة من العلاقات التقابلية (..) إلى عملية ثالثة تقوم بتخصيص البنية العاملية داخل وضعية خاصة : أي داخل نص متحقق يملك تلوينه الاديولوجي الخاص " (ص ٨١). ولا شك أن مفهوم الشخصية سيرتبط بهذا التصور الذي أوضحناه، ولذلك فان " الحديث عن البنية العاملية باعتبارها تعميماً لبنية تركيبية سيقودنا إلى الحديث عن بنية الممثلين باعتبارها تخصيصاً ـ عبر التخطيب للبنية الأولى " (ص ٩١).

وفي النهاية، فان ما ينبغي التأكيد عليه هو " حقيقةٌ مفادها أن تناول الشخصية داخل النص السردي لا يمكن فصله عن تناول السردية ذاتها " (ص ٩٩).

•••

هذه هي التصورات الثلاثة التي عرضها صاحب الكتاب، وستقودنا إلى الخلاصة التالية، وهي أن كل هذه التصورات " تركز على

مستويين متمايزين يؤدي أحدهما إلى الآخر ضمن جدلية لا تدرك إلاّ من خلال تفكيك النص، وردّه إلى وحداته المكونة : إننا أمام حدّ مفهومي سابق عن التجلي النصي، وحدّ مشخص متولد عنه ولا حق له. وهذا الحدّ المفهومي يحتاج، لكي يتحول إلى حدّ مشخص، إلى إدخال ذات الخطاب التي تقوم بعملية تحويل المجرد إلى عنصر تصويري قابل للادراك من خلال معطيات النص اللسانية " (ص ٩٩). وبناء على ذلك " فان الشخصية ليست وسيلة التجلّي، كما أن إدراكها ليس مرتبطاً بالمستوى السطحي، إنما هي على العكس من ذلك، عنصر مدمج داخل المستوى المحايث على شكل قيم ومواصفات، ولا يقوم المستوى السطحي إلاّ بتخصيصها عبر صبّها داخل السياق الخاص الذي يحدّد النص الثقافي. وبتعبير آخر، فان القيم الخالقة للشخصيات تنفجر في بنية تصويرية على شكل مجموعة من العناصر هي ما يشكل خصائص الشخصية ضمن وضعية إنسانية تتميز بعمقها المحلّي : أي سياقها الثقافي الخاص " (ص ٩٩ ـ ١٠٠).

ـ الدراسة التطبيقية :

نصل الآن إلى الدراسة التطبيقية التي يدور محورها حول روايات الكاتب السوري حنّا مينة " الشراع والعاصفة " وبديهي أن د. سعيد بنكراد سيحاول توظيف الاطار النظري لاستكناه واستجلاء مظاهر الشخصية في هذه الرواية. ومن ثمة فانه " سيعرض لمجموعة من القضايا الخاصة بالأساليب المؤدية إلى خلق عالم مشخص يشتغل

كوضعيات إنسانية لها موقعها داخل " عالم الممكنات "، وتدرك كمعادل مخيالي لعالم واقعي " (ص ١٠١). وبهذا الصدد فانه سيتناول " من جهة عملية خلق وتلقي الشخصية ضمن جدلية النص الثقافي/النص المتحقق (...) ومن جهة ثانية الأساليب الخاصة ببناء الشخصية عبر تحديد خصائص الشخصية الفنية والدلالية " (ص ١٠١)، منطلقاً في ذلك من " التعريف الذي يعطيه كريماص للممثل باعتباره بؤرة تقاطع بين مكونين اثنين : مكوّن تركيبي ومكوّن دلالي "، ومن موقع اللكسيم كممثل الذي " يجب أن يكون حاملاً لدورين على الأقل : دور عاملي ودور ثيمي " (ص ١٢٥).

وفي ضوء هذه المعطيات وأخرى غيرها سيتناول المؤلف ثلاثة محاور أساسية وهي :

١ ـ الخطاب الميتاسردي.

٢ ـ بنية الممثلين.

٣ ـ البنية العاملية.

١ ـ الخطاب الميتاسردي:

في تحديده للخطاب الميتاسردي في رواية " الشراع والعاصفة " سيحاول المؤلف أن يقدم " سلسلة من الوقائع النصية (أسلوب التقديم ، صياغة القصة...) بهدف الكشف عن الأساليب التي اعتمدها السارد في تمييز الشخصية الرئيسية وتنصيبها كمركز توجيه على مستوى السرد

وعلى مستوى التلقي " (ص ١٤٧). وقد انطلق في ذلك من الحكمة المثبتة في صدر الرواية والتي يقول فيها كاتب الرواية (أو السارد) : " المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية وليست كذلك الأكثر طولاً " (ص ١٢٧). وقد د. سعيد بنكراد أن " هذه الحكمة ليست إلاّ سلسلة من الأفعال الممكنة المسننة داخل نسق ثقافي معين " (ص ١٢٣)، وأنها " لا تشير إلى فعل واضح " (ص ١٢٩)، وأنها "لا زمنية" (ص ١٢٥). غير أنه بدخول عنصري الزمان والفضاء ينكسر هذا " الاسترسال الزمني " (ص ١٣٠). بعد ذلك، وانطلاقاً من هنا، يقوم الباحث باستعراض المواصفات التي تعطي للشخصية ـ خاصة الشخصية الرئيسية الطروسي ـ ملامحها، ثم باستعراض الملفوظات الوصفية والسردية التي تعمل على إبراز الشخصيات ومن بينها شخصية الطروسي، وذلك بواسطة التقديم عن طريق التسمية والفردنة.

٢ ـ بنية الممثلين :

مع ذلك، فان صورة الشخصية تبقى ناقصة إذا تمّ الاقتصار على هذا المستوى، والسبب في ذلك " أنها صورة معطاة خارج السياق المشار إليه " (ص ١٥٤)، ولذلك فان تجليتها تفترض الانتقال إلى المحور الثاني الذي هو محور " بنية الممثلين "، ذلك أن " تدعيم هذه الصورة وتحديد كامل أبعادها يستدعيان، في هذه المرحلة من التحليل، إدماج الشخصية الرئيسية (الطروسي) داخل النسق العام للشخصيات " (ص ١٥٤)، وكذلك إلى استكناه العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخرى في الرواية (الأستاذ كامل خليل العريان، أبو حميد، أبو سمرا،

أبو رشيد، نديم مظهر، اسماعيل كوسا...)، وذلك بهدف الامساك بكون دلالي (اديولوجيا) تؤطر النص بشكل صريح أو ضمني، والتعرف عليه من خلال قراءة للسلوك والخطاب " (ص ١٥٤).

إن المؤلف في هذا المحور " سيتجاوز حدود ما هو معطى في الخطاب الميتاسردي، لكي يضع هذه الشخصية ضمن السياق العام للنص الروائي وضمن النسق الدلالي العام الذي يؤطر هذا النص وسيركز على المواصفات المؤدية إلى تحديد سلسلة من المحاور الدلالية التي قد تقود إلى تحديد بنية عامة قابلة لاستيعاب كل هذه المعطيات ضمن ترسيمة تركيبية دلالية عامة " (ص ١٤٧).

وبالتحديد، فانه سيقوم باستنطاق بعض العناصر السردية والخطابية بهدف تحديد المواصفات والوظائف المشكلة لكيان الشخصية الرئيسية (الطروسي)، أي تحديد العناصر التي كانت في تداخلها وتضافرها وراء ميلاد ما يُسمى بالآخر/ شخصية " (ص ١٥٣).

٣ ـ البنية العاملية :

وأخيراً، فان المؤلف وفي مستوى دراسته للبنية العاملية باعتبارها " تحويلاً للمحسوس إلى مجرد " (ص ١٧٠) و " تكثيفاً للسلوكات (الأفعال) المحسوسة، المتشابهة في مفهوم شامل وعام يتطابق والمواقع التركيبية (ما يقابل دوائر الفعل عند بروب) " •ص ١٧١) سيعمد في مقاربته للبنية العاملية إلى " رصد بعض العناصر المشكلة للترسيمة العاملية (...) وعلى الخصوص، المسارات السردية

المسجلة في الرواية " (ص ١٧٥)، وذلك بالانطلاق من تحديده لمسار البحث المزدوج للطروسي : من البحار إلى القهوجي إلى البحار.

ـ خلاصات :

يتبيّن من خلال عرضنا لمحاور الكتاب أننا بصدد مؤلف جديد يحاول أن يكون إضافة ذات خصوصية، وهو الأمر الذي يُثبت أن النقد ـ أيّاً كان مجاله ـ هو مشروع تحاول فيه الأجيال الجديدة أن تتجاوز ـ أو أن تطوّر ـ ما سبق تحقيقه في هذا المجال.

والحقيقة أن كتاب " شخصيات النص السردي " هو حلقة من هذا المشروع الواسع والثريّ، ذلك لأنه :

١ ـ وضعنا أمام خصوبة المنهج السيميائي أو السيميولوجي بكل ما يتوافر في هذا المنهج من مفاهيم نظرية وطرق إجرائية هي من الأمور الضرورية في التحليل الأدبي.

٢ ـ يعتبر أول محاولة في تطبيق هذا المنهج يكشف فيها صاحبها عن رؤية نقدية واضحة، وعن امتلاك للأدوات النقدية التي يتيحها له المنهج السيميائي.

٣ ـ يتيح للقارىء المتخصص فرصة الاطلاع على كفاية المنهج السيميائي نظرية وتطبيقاً، وذلك بهدف توظيفه توظيفاً سليماً ومتزناً.

الهوامش

(1) F. Rastier - Essai de Sémidtique discursive - p. 186.

(٢) نفسه، ص ١٨٦.

(٣) نفسه، ص ١٨٩.

(٤) نفسه، ص ١٨٧.

(٥) نفسه، ص ١٨٨.

(٦) نفسه، ص ١٩٠.

(٣) نفسه، ص ١٩٠.

(٨)

- Textes des Formalistes russes, P. 295.

(٩) عبدالمنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب، ص ٧٢ - ٧٣.

(١٠) محمد شكري عياد - البطل في الأدب والأساطير، ص ١١٤.

(١١) أحمد أبو زيد - الملاحم كتاريخ وثقافة - مجلة عالم الفكر (١٩٨٥)، ص ٤.

(١٢) أرسطو - فن الشعر - ص ٢٠.

(١٣) سنشير إلى صفحات داخل المتن.



كتاب الشعر لأرسطو: طبيعته وخصائصه

عبــاس أرحيـــلة

تمهيد :

بسط أرسطو (٣٢٣ ق.م) نظرية التراجيديا في كتاب الشعر، ونظراً لطبيعة ذلك البسط والتحليل وارتباط التراجيديا بالإبداع عموماً، أصبح عمله مثالاً لنظرية الأدب كلّه. وقد أراد بكتابه هذا أن يضع قواعد أمام رجل المسرح أولاً ليساعده على تقديم معرفة جميلة ونافعة تجعله ملماً بصناعة التراجيديا، منتجاً لها.

والترجمة الحرفية لكتابة " De Poetica " تعني : ما يتعلق بما هو إنتاجي، إبداعي. وعرف كتاب الشعر في العربية بأبوطيقا[١]، وبوطيقا و " كتاب الشعر " و " في الشعر " و " فن الشعر " أو الشعرية، إذ كان الكتاب في صناعة الشعر.

وقد احتل هذا الكتاب مكانة خاصة في تاريخ المسرح، وفي تاريخ الأدب عامة، وفي نظرية الأدب خاصة، كما اعتبر به أرسطو المؤسس الحقيقي للنقد الأدبي. وتجد مؤرخي النقد الأدبي يحرصون على ربط النظرية النقدية بأصولها الاغريقية، ويعتبرون أرسطو عمدة في تاريخ النقد الأدبي. ومنهم من يجعله رمز النقد التي تخترق الزمان، فلا تستطيع الاتجاهات النقدية على مر العصور أن تتجاوز ما جاء به أرسطو. وسأكتفي هنا بالإشارة إلى طبعية هذا الكتاب وذكر بعض

خصائصه، مع التلميح إلى مسألة أثره في النقد العربي القديم.

١ ـ حجم هذا الكتاب :

الواقع أنه كتيِّب لا يتجاوز خمس عشرة صفحة في طبعة برلين الكبرى. يحتوي على ما يقرب من ١٠,٠٠٠ كلمة في أصله الإغريقي، ويمثل واحداً في المائة من إنتاج أرسطو الفكريّ. وقد تشغل ترجمة هذا البحث ـ الوجيز المركز ـ ما لا يزيد على خمسين صفحة في أيّة لغة أبجدية الرّسم(٢).

٢ ـ تاريخ التأليف :

يعتبر من آخر الأمالي التي أملاها أرسطو على تلاميذه، فهو وليد فترة النضوج، أي أنّه ألّف أثناء الإقامة الثانية لأرسطو في أثينا بين سنة ٣٥٥ وسنة ٣٢٣ ق.م ، ومن المحتمل أن يكون ذلك حوالي سنة ٣٣٤ ق.م . وكان تأليفه قبل كتاب الخطابة(٣).

٣ ـ سبب تأليف الكتاب :

انتبه الباحثون منذ القديم إلى التعارض القائم بين كل من أفلاطون وأرسطو من الناحية الفكرية. وقد تابع الفارابي المسائل التي اختلفا حولها، وألّف كتابه " الجمع بين رأيي الحكيمين ".

ويذهب لاسل آبر كرُمي (Lascelles Abercrombie) في كتابه " قواعد النقد الأدبي "، إلى " أن كتاب الشعر لأرسطو مرتَّب ومنسّق بحيث يسفّه كل حجّة أدلى بها أفلاطون، وعلى هذا النمط يكون شأن هذا الكتاب شأن سائر مؤلفات أرسطو، من حيث معارضته لآراء أفلاطون(٤). ذلك أن أفلاطون اعتبر الشعر من أشد بواعث الفساد، إذ إن الشاعر في رأيه يزيّف الحقيقة ويبعد عنها، فيفسد الأخلاق. ومن ثم دعا إلى طرده خارج الجمهورية.

٤ ـ كتاب الشعر لم يؤلف على صورة كتاب :

فهو عبارة عن مذكرات أعدها أرسطو لتساعده على التّدريس. مجموعة من الملاحظات مكثّفة تحتاج إلى الشرح والتّوضيح. وقد اعتبر الكتيّب من " المؤلفات المستورة "، أي تلك التي لم تنشر على الناس. ومن خصائصها : الإيجاز وعدم الإحكام في التأليف، والغموض(٥).

ويصف الأرسطيون هذا النوع من الكتب بأنه (ARCOMATIC)، أي يجب أن يفسر بمساعدة مؤلفات أخرى أوسع منه.

٥ ـ كتاب فيه اضطراب وتفكّك وغموض استطراد :

الكل ينبغي بناؤه في هذا النّص، بدءاً بمعنى الكلمات مجرّدة، والبنية التركيبية للجمل، إلى التكوين العام(٦). والنص لا يحكمه ترتيب خارجي صارم، وتتخلله مجموعة من التقطّعات، والاستدراكات لمواضيع

طارئة، ومجموعة من الأقواس، فيها بتر، وأشياء مستترة. ولوحظ أن النص يتكون من طبقتين : أجزاء قديمة وزيادات لاحقة، وأن الزيادات التي أضيفت إلى النواة القديمة هي التي زرعت الاضطراب في النص، وعرّضته للتقطع والابهام والتناقض.

ولاحظ الباحثان اللذان قدما آخر ترجمة باللغة الفرنسية أن الإحساس بالخلل في البناء المنهجي للكتاب مسألة اشترك فيها الفيلولوجيون جميعاً[٧].

ويرى " آبر كرمبي " أن في الكتاب جميع العيوب التي نجدها في مذكرات المحاضرات، فهي كثيراً ما تكون مقطوعة مبتورة، مشتتة الأجزاء، موجزة في بعض المراجع إلى درجة مخلّة، كثيرة الخروج عن الموضوع في أماكن أخرى، تارة تترك بعض الآراء الهامة بلا شرح ولا إيضاح، وطوراً تتناول بعض الآراء التّافهة بالشرح الواسع والتّفصيل[٨].

وكل من تناول الكتاب بالترجمة، أو الدراسة، وجد معاناة شديدة في إخراجه لما يعتري النص من تفكك وغموض واستطراد واضطراب. وترى كلَ من حاول أن يجعله في متناول القارىء يغرقه بالتعليقات والشروح والتأويلات.

فلا غرابة أن يقدم النّاقد الإيطالي (CASTEL VETRO) سنة ١٥٧٠م ترجمة وشرحاً للكتاب في نحو سبعمائة وخمسين صفحة، وان يقدم باي وُتر (BY WATER) سنة ١٩٠٩، الترجمة والشرح فيما يقارب أربعمائة صفحة. وأن يترجمه إلى الانجليزية بوتشر (BUTCHER) ويشرحه فيما يزيد على أربعمائة صفحة. وأن يعالجه الباحث الأمريكي جير إلس (ELSE) ١٩٥٨ بالترجمة والتعليق فيما زاد على ستمائة صفحة، مع أنه قد استبعد منه بعض فصوله[٩].

ويكفي أن يطلع الباحث على الترجمة الفرنسية الحديثة التي صدرت سنة ١٩٨٠، والتي أنجزها عالمان متخصّصان في اليونانيات، وهي آخر ترجمة إلى الفرنسية جَعلت النص اليوناني للشعرية الأرسطيّة في متناول القُرّاء الذين يجهلون اليونانية؛ فيجد أن المترجمَين قدما تعليقات إضافية لتوضيح معالم النص، وأنهما استوعبا الشّروح السّابقة، ومع ذلك لم يخفيا إحساسهما بصعوبة الحفاظ على الدّقة اللازمة لتقديم النص اليوناني. وقد صرّحا أنهما اطّلعا على كلّ ما كتب حول كتاب الشعر قديماً وحديثاً، وخاصة ما ابتكرته الدّراسات اللسانية الحديثة. فقد وجدا معاناة كبيرة في ترجمة بعض الألفاظ اليونانية إلى الفرنسية. مثلاً: تعددت المعاني بالنسبة لكلمة (PATHOS)، فلم يجدا لها مرادفاً في اللغة الفرنسية، واضطرا إلى ترجمتها مرّة بالانفعال، ومرّة بالتأثير القوي، واخرى بالتحويل.

وقد اشتكيا من انعدام وجود مرادفات في اللغة الحديثة، واعترفا بموقفهما الحرج أمام نقطتين :

أ ـ ترجمة (PRAXIS) بالحركة، فقد وجدا أن اللفظة الاغريقية تغطي حقلاً دلالياً أوسع، إذ تشمل ما نتعارف عليه "بحالة " بالنسبة لموضوع إنساني كالسعادة والشقاء.

ب ـ ترجمة المصطلحات المتعلقة بالأخلاق، التي ترتبط قليلاً أو كثيراً بالقيمة المعنوية، أو بالميزة الاجتماعية في غالب الأحيان، وبدون شك فإن هذا الارتباط يكون بالقيمة الجمالية من آن لآخر.

فالمترجمان وقفا أمام حشد من التّفسيرات والتّأويلات والتّعليقات، بل إنهما اعتبرا هذه التعليقات عمدة في ترجمتهما، إلى جانب جهودهما في تأويل النّص[١٠].

هذان عالمان ملمان بأصول اللغتين اليونانية والفرنسية، ولهما اطلاع على بعض أوجه الثقافة اليونانية الضرورية في مرحلة تأليف كتاب الشعر لأرسطو، ولهما معرفة بالميثولوجيا الإغريقية، وبالوعاء الحضاري العام الذي نشأت فيه التراجيديا عموماً. فكيف كان يتأتى مثل هذا للذين نقلوا الكتاب إلى العربية، أو لخصوه ؟ كيف لا يصاب الباحث وهو يقرأ ترجمة متى بن يونس بالخيبة في أن يكون العرب قد تأثروا بالكتاب ؟

٦ ـ والكتاب جاء ناقصاً ، كما هو مقرر عند الدارسين:

ـ فقد وردت الإشارة في مستهل الفصل السادس إلى أنه سيتناول الكوميديا، كما أشار مرتين إلى هذا الجانب في كتاب الخطابة.

ـ وورد في فهرست مؤلفات أرسطو، الذي يرجع فيما يظن إلى حوالي سنة ٢٠٠ ق.م ، أن كتاب الشعر لأرسطو يقع في مقالتين، ونحن لم تبق لدينا في النص الحالي غير مقالة واحدة[١١].

ـ وقد أحس الفارابي (٣٣٩ هـ) وابن سينا (٤٢٩ هـ)، وابن رشد (٥٩٥ هـ) بوجود النقص في الكتاب.

فقال الفارابي : " ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها ـ مع فضله وبراعته ـ لكان ذلك مما لا يليق بنا ".

وقال ابن سينا : " هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح "[١٢].

ويقول ابن رشد : " إن هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وإنه بقي منه التكلّم في سائر فصول أصناف كثير من الأشعار عندهم. وقد كان هو قد وعد بالتكلّم في هذه كلّها في صدر كتابه، والذي نقص مما هو مشترك هو التكلم في صناعة الهجاء "[١٤].

وأصبح من الثابت الآن أن جزءاً كبيراً من كتاب الشعر لأرسطو قد ضاع قبل أن يترجم إلى السّريانية، ثم إلى العربية، وقد حاول بعضهم تكملة كتاب الشعر، فظهرت رسالة ذاعت باسم : (TRACTATUS COISLINIANUS)[١٥].

أما المترجمان الفرنسيان فقد أشارا إلى وجود فجوة أخرى داخل الكتاب. فقد كان على أرسطو - في رأيهما - أن يقدم عرضاً منهجياً حول التطهير ولكنه لم يفعل[١٦].

٧ - الشك في الكتاب :

يبدو أن الصورة التي وصل عليها كتاب الشعر لأرسطو جعلت بعض الباحثين يشكّون في نسبته إليه، وإن كان لا ينكر أحد أن أرسطو تناول فن الشعر كما تناول فن النثر في كتابه الخطابة.

وهناك خلاف في صحّة نسبة الفصل الثاني عشر من كتاب الشعر إلى أرسطو لأنه يقطع سياق الحديث ليشرح تقسيم التراجيديا من حيث الكم.

وفي الفصل السادس عشر يعيد أرسطو ما سبق أن ذكره في الفصل الحادي عشر على التعرف أو الانكشاف (حين يتعرف البطل على شيء كان يجهله).

٨ ـ كتاب أخضعته الأجيال للتأويلات وأغرقته في الشروح والتعليقات :

حتى أصبح الدارس له لا يتحرك بدون تأويل، وما ورد في المتن عبارة عن رؤوس أقلام، " وضعها المعلم الأول في مذكراته للإملاء، والعديد من تلك الآراء التي طرحها أرسطو فيه، لم تبسط بسطاً كافياً، ولم توضع كما ينبغي، فاتجه الباحثون إلى إعادة تفسيرها أو إتمامها، بل تشويهها في بعض الأحيان "[١٧].

وعن طريق التأويلات للنص الأرسطي أصبح صاحبه رائداً لكثير من الاتجاهات الفكرية والنقدية.

ـ فأصحاب نظرية الإلتزام الحديثة يعتبرون أرسطو أول من ربط الشعر المسرحي برسالة اجتماعية إنسانية.

ـ وأصحاب النقد النفسي يعتبرونه رائداً للتحليل السيكلوجي، لأنه في نظرية الكاترسيس (KATHARSIS) ذهب إلى أن الفن مصدر تحرير أو تطهير من بعض الانفعالات الضارة كالخوف والشفقة[١٨].

ـ وهذا " هايمن " يرى أن أرسطو سلط على الشعر نواة " الأنثروبولوجيا " ووفق في ذلك إلى مدى أدهش الباحثين في الأنثروبولجيا والآثار وفقه اللغة، واعتبر أرسطو الواضع الأول للملامح والتقنيات في هذا النقد الأدبي الذي أصبحنا نسميه حديثاً[١٩].

ـ ويقول " تودوروف " في تصديره للترجمة الفرنسية الحديثة : " ليس من المبالغة في شيء أن نقول إن تاريخ الشعرية يتطابق في خطوطه الكبرى مع تاريخ الشعر لأرسطو "[٢٠].

٩ ـ خاتمة وتساؤلات :

كيف سيكون مصير هذا الكتيب، الذي بسط نظرية التّراجيديا، وهو على حالته من النقص، والتفكك والغموض والاستطراد والتكثيف وهو ينتقل من أيدي النسّاخ السريان إلى بعض النوادي الخاصة من المتفلسفين المسلمين في القرن الهجري الثالث ؟ كيف يتم التعرف على التراجيديا، وهي مجهولة في دهاليزَ السريان، كما هي مجهولة في المناخ الإسلامي العربي ؟

لقد أحس الفيلولوجيون الأوروبيون بالغموض الذي يكتنف العبارات، والإيجاز المخلّ حيناً والإطناب حيناً آخر، ممّا يجعل استخلاص آراء أرسطو في كتابه الشعر امراً عسيراً. وإذا كان الغرب قد حاول أن يتعرف عن كثب على التجربة اليونانية ويتبنّاها، وأن يمارس في ثقافته المصطلحات والقضايا التي يتناولها كتاب الشعر؛ فكيف يتأتّى لفئة من الشرقيين لا يتعدّى عددها أصابع اليد الواحدة أن تفهم تلك الإشارات والمصطلحات التي استدعت من أهلها التعليقات تلو التَعليقات، والتَفسيرات والتّأويلات. " حتى يصبح كل تفسير لا يعدو دائرة الظن والاحتمال، ولا يصل إلى درجة القطع واليقين في كثير من الأحيان "[٢١].

بأي شيء توحي مثل هذه الأعلام والمصطلحات في النص الأرسطي لأديب من بغداد إبان مرحلة الترجمة، وما بعدها، إيسخليوس، سوفكليس، يوربيديس، أريستوفان، هوميروس، أوديب،

أورست، ديونيسوس.... المحاكـاة، الديثرامب، التراجيديـا، الكوميديـا، الجوقة، التحوّل...

يرى د. أمجد الطرابلسـي أن الترجمـة العربيـة القديمـة لكتـاب الشعر لم توفر للنقاد إلا مفـاهيم غريبـة، غير مفهومـة حتـى مـن لـدن مترجميها، وتمّ التعبير عنها بعربية منحطة جداً[٢٢].

فلا عجب ألاّ يجد المترجم العربي القديم كلمـات عربيـة مقابلـة للكلمات اليونانية، فيضطـر أحيانـاً إلـى الاحتفـاظ بـالمصطلح الإغريقـي مكتوباً بحروف عربية. وكيف يتوصل إلى التَرجمة الصحيحة وهـو لـم يطلع على النصوص الشَعرية التي يتحدث عنها أرسطو، ولـم يكـن لـه أدنى إلمام بموضوع الكتاب الذي هو التَراجيديا ؟

وأشير في الأخير إلى مثال واحد : الشّـعر الملحمـي لـم يعـرف له متى بن يونس نموذجاً في الشعر العربي فأبقى على الاسم كما هـو، فقال " أ في "[٢٣]، والفاء هنا تعويض عن الياء " P " الاغريقيـة، التـي لا تجد لها مقابلاً في الحروف العربية.

" أ فـــي " أو " إ فـــي " عنـــد متّـــى، تصبـــح " أفيفـــي " عنـــد الفارابي[٢٤]. وهي عند ابن سيناء " أ في "[٢٥]....

وهذه الكلمة هي نقل لكلمـة " EPOS " الاغريقيـة التـي كـانت تعني منظومة طويلة، يمـتزج فيهـا الخيـال بالحقيقـة، وتعـالج بطـولات قومية.

وعن الإغريقية كانت الكلمات الأوروبية : الفرنسـية (Epopée) والانجليزية (Epic)، وترجمت الكلمة إلى العربية بالملحمة، في العصر

الحديث[٢٦]. ونجد د. شكري محمد عياد يثبت كلمة ملحمة في النص الذي ترجمه عن السريانية (ص : ١٥٥ ـ ١٥٦). ويذكر إلى جانبها لفظة " أبي "، في حين لا نعثر على لفظة ملحمة في ترجمة د. عبدالرحمان بدوي وهو يحقق النص نفسه.

الـهوامش

(١) أقدم إشارة إلى كتاب أرسطو في الشعر وردت في كتاب " الفهرست " لابن النديم (ق.٤هـ) حيث قال : " الكلام على " أبو طيقا " ـ معناه الشعر، نقله أبو بشر متى من السرياني إلى العربي ونقله يحيى بن عربي... " الفهرست : ٣٤٧ ، طـ . (القاهرة، المطبعة الرحمانية، ١٣٤٨ هـ).

(٢) كتاب أرسطو فن الشعر : ترجمة وتقديم وتعليق : " ابراهيم حماده : ٣ ـ طـ ١ (القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٣ ـ وينظر : دراسة في نظرية التراجيديا في كتاب الشعر : محمد حمدي ابراهيم : ٢١ ـ (هوامش) ـ طـ ١ (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧).

(٣) فن الشعر : أرسطوطاليس، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه، د. عبدالرحمن بدوي : ٣٨ ـ طـ ٢ (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣) ـ وينظر كتاب أرسطو طاليس في الشعر : ابن رشد (ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق، د. محمد سليم سالم : ٨ ـ طـ ١ (القاهرة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ١٩٧١).

(٤) قواعد النقد الأدبي ابر كرمبي، ترجمة : د. محمد عوض محمد : ٧٥، ط ٢ (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ١٩٨٦).

(٥) فن الشعر : د. بدوي : ٣٨ .

(٦)

La Poétique : texte, traduction, notes par Roselyne Dupont - Roc et jean Lallotcollection poetique - seuil, Paris 1980, P : 4.

(٧)

Ibid, P : 8.

(٨) قواعد النقد الأدبي : أبر كرمبي : ٦٤ ـ ٦٥.

(٩) كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة : د. ابراهيم حماده : ٣ .

(١٠)

La Poétique : 23 - 24.

(١١) فن الشعر، ترجمة : د. بدوي : ٣٩ .

(١٢) نفسه، ١٤٩ ـ ١٥٠ .

(١٣) نفسه، ١٩٨ .

(١٤) نفسه، ٢٥٠ .

(١٥) تلخيص كتاب أرسطوطاليس لابن رشد : ١٦٣ (هامش).

(١٦)

La Poétique : 17.

(١٧) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : ديفيد ديتشس، ترجمة : محمد يوسف نجم : ٨٢ ـ ط ١ (بيروت، دار صادر، ١٩٦٧).

(١٨) تمهيد في النقد الحديث : روز غريب : ١٥ ـ ١٦ ط ١ (بيروت، دار المكشوف ١٩٧١).

(١٩) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : هايمن، ترجمة : د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ط ١ (بيروت، دار الثقافة، ١٩٥٨).

(٢٠)

La Poétique : 4.

(٢١) النقد الأدبي عند اليونان : د. بدوي طبانة : ٧١، ط ٢ (القاهرة، مطبعة الأنجلو، ١٩٦٩).

(٢٢) نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة : د. أمجد الطرابلسي، ترجمة د. إدريس بلمليح : ٧٧ ـ ط ١ (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٣).

(٢٣) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل ابي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية : د. شكري محمد عياد : ١٥٣ ـ ط ١ (القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧) وينظر فن الشعر، تحقيق: د. بدوي ١٤٣.

(٢٤) فن الشعر، تحقيق د. بدوي ١٥٣

(٢٥) نفسه، ١٩٧ ـ ١٩٨

(٢٦) مقدمة في النقد الأدبي : د. علي جواد الطاهر : ٨٤، ط ١ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩).



النقد الموضوعاتي

غسان بديع السيد

النقد الموضوعاتي من المناهج النقدية الحديثة التي تحاول سبر أغوار النص الأدبي، والوصول إلى معناه الحقيقي عن طريق استخدام كل المفاتيح الممكنة.

أشهر من فتح الطريق أمام هذا المنهج غاستون باشلار، وجورج بولي، وجان ستاروبينكسي، وجان بيير ريشار.

ويركز هؤلاء النقاد على أن الموضوعات التي تبدو متناثرة في النص يمكن أن تشير إلى اهتمامات الكتاب، بمعنى أن هناك خيطاً يجمعها ويشدها إلى أصل واحد.

وبذلك فإن الكائن البشري ليس جوهراً مستقلاً عن محيطه وعن الآخرين، ولكنه علاقة تتحدد بطريقة ما بوجودها في العالم، ولا يستطيع أن يكشف عن نفسه إلا عبر موضوعاته.

هذا يعني أن كل الموضوعات التي ترد إلى ذهن الكاتب قد تظهر في النص الأدبي بصورة لا شعورية. وهنا تقترب الموضوعاتية من التحليل النفسي، كما تقترب الموضوعاتية من مناهج أخرى للاستفادة منها.

من أجل إلقاء الضوء على هذا الاتجاه النقدي الحديث، أقدم هذا المقال المترجم عن مجلة "كومينيكاسيون ـ اتصالات" الفرنسية، عدد/٤٧، عام ١٩٨٨. وكاتب المقال هو الناقد الفرنسي ميشيل كولو.

الموضوعات من وجهة نظر النقد الموضوعاتي

سأحاول هنا تقديم تعريف للموضوع كما يقدمه النقد الموضوعاتي، وعرض بعض مضموناته النظرية والمنهجية. أقصد "بالنقد الموضوعاتي" طريقة مقاربة الموضوعات والنصوص، التي اشتهرت في فرنسا بفضل غاستون باشلار، وجورج بولي، وجان ستاروبينكسي، وجان بيير ريشار. وسأعتمد هنا على أعمال جان بيير ريشار بصورة أساسية، لأنها تمثل النموذج الأكثر تألقاً والأكثر دقة في الوقت نفسه، لهذا الاتجاه النقدي. من الواضح أن هذه المقاربة للموضوع، ذات البعد الظاهراتي أساساً، تتميز عن الدراسات الحديثة التي قدمت في ندوة "من أجل موضوعاتية١"، والتي ترمي إلى تأسيس "علم موضوعاتي" يقوم على البنيوية خاصة، لا بل على الشكلانية، ضمن علاقة خاصة مع علم السرد.

يبدو لي أن الخلاف يدور بصورة رئيسة على تعريف مضمون الموضوع، لكنني، عند قراءة أعمال هذه الندوة، صدمت من التفاهم حول طرق معرفة الموضوع وبنائه. وأريد من خلال تبيان هذا التباعد وهذا التقارب أن أقدم الاتجاه الموضوعاتي عبر تقديم ما هو أكثر خصوصية فيه، مع التساؤل فيما إذا كان يمكن الاستناد على طرق أخرى في تحليل الموضوع. من أجل إيضاح محاولتي لتقديم تعريف، سأطرح بعض الاستشهادات النموذجية التي أخذت من ثلاثة أعمال قديمة نسبياً، يبرز كل واحد منها، بطريقته الخاصة، العصر الذهبي للنقد الموضوعاتي. وفائدة هذا القدم أنه يظهر جيداً العلاقة بين النقد الموضوعاتي وأفقه الفلسفي الأصلي، وهو الظاهراتية الوجودية. يبدو هذا المرجع باطلاً في الظاهر، لكن فيه فائدة ومعاصرة في مرحلة تستعيد فيها الظاهراتية مكانتها التي فقدتها بسبب تقدم البنيوية.

ـ عناصر من أجل تعريف الموضوع :

"الموضوع [...] ليس شيئا آخر غير التلوين العاطفي لكل تجربة إنسانية، في المستوى الذي تستخدم فيه العلاقات الأساسية للوجود، أي الشكل الخاص الذي يعيش من خلاله، كل إنسان علاقته بالعالم، والآخرين، والإله [...] يشكل ثبات الموضوع وتطوره أساس كل عمل أدبي وهيكليته في الوقت نفسه، أو إذا أردنا، هندسته المعمارية. يصبح نقد المعاني الأدبية بصورة طبيعية، نقداً للعلاقات المعيشة، كما تظهرها كل كتابة بوضوح أو غموض في مضمونها وشكلها."*

"الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل [...]، ويعد هذا التكرار تعبيراً عن خيار وجودي [...]. الموضوع جوهري، ويعبر عن موقف تجاه بعض قدرات المادة [...]. وهو يدعم نظاما كاملا من القيم. لا يوجد موضوع محايد، وكل جوهر العالم ينقسم إلى حالات شقاء وحالات سعادة [...].

(إنه يشترك مع موضوعات أخرى) لبناء "شبكة منظمة من التصورات الثابتة"، "شبكة من الموضوعات" التي يجمع بينها علاقات تبعية واختزال."**

"سيكون الموضوع مبدأ مادياً للتنظيم، ومخططاً [...]. هناك اتجاه لتشكيل عالم من حوله ونشره. الشيء الأساسي فيه هي هذه "القرابة السرية" التي يتحدث عنها مالارميه، وهذه الهوية المخفية تحت أغطية متنوعة [...]. إن الموضوعات الرئيسة في عمل ما، والتي تشكل هندسته المعمارية غير المرئية، ويمكن أن تزودنا بمفتاح تنظيمها، هي

تلك التي توجد فيه بصورة متطورة غالباً، وبتواتر واضح واستثنائي. التكرار هنا، وفي كل أماكن أخرى، مؤشر على الهاجس."***

لن أشرح بالتفصيل هذه التعريفات المختلفة. وسأقتصر على استخلاص بعض وجهات النظر المتقاربة المفيدة، والتي تخص أيضاً مضمون الموضوع (علاقة خاصة، "وجودية"، "ومعيشة" مفضلة انفعالياً، بالعالم خاصة العالم المادي) وكذلك طريقة ظهوره (مضمر، أو تعاقبي ولكنه متنوع)، وطريقة تنظيمه (في شبكات موضوعاتية تضم "الهندسة المعمارية" لعمل معين). من أجل جمع نقاط التفاهم هذه، سأقدم التعريف التالي، الذي يبقى شخصياً ومؤقتاً: الموضوع من وجهة نظر النقد الموضوعاتي مدلول فردي، خفي ومادي، ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم الحساس؛ يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلات، ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما.

سأشرح هذا التعريف مع المرور بسرعة على المسائل المصطلحية حصراً، وسأقف أولاً عند مضمون الموضوع الذي هو سبب أصالة المقاربة الموضوعاتية، وعرض هذه المقاربة لاعتراضات عنيفة. يبدو لي أن بعض هؤلاء النقاد يتصرفون عن جهل أو نسيان للأسس النظرية للنقد الموضوعاتي، والتي سأذكرها سريعاً. ثم سأقف عند التجليات النصية للموضوع، والطريقة التي تتحكم بها هذه التجليات ليس فقط بمعرفته، ولكن أيضاً بتفسيره من قبل النقد الموضوعاتي. إن تمييز مضمون الموضوع وشكله هنا ليس إلا من أجل احتياجات الدراسة، ويحتفظان، من وجهة نظر الموضوعاتية، بعلاقات ضيقة جداً. من جهة أخرى، ربما سيكون من الأفضل الحديث عن " جوهر المضمون " و "شكل

المضمون " بحسب التمييز الذي اقترحه " هيجيل سليف ". من الواجب لإيضاح معنى المصطلح بسبب سوء الفهم الذي يحيط بكلمة "موضوع"، والتي يعطيها النقد الموضوعاتي معنى مختلفاً عن معناها التقليدي. إنه يرى فيها مدلولاً فردياً، خفياً ومادياً، في حين أن الاستخدام الشائع، في الواقع، أنه مرجع جماعي، واضح ومجرد. حول بعض النقاط، يلتقي هذا التقويم مع محاولات أخرى لتقديم تعريفات للموضوع من خلال نظرية الأدب، أذكر، مثلاً، تعريف كلود بيرموند[١].

يعد الموضوع تقليدياً " مادة " يعالجها نص أو خطاب، وتأخذ علاقته معها شكل علاقة تخارجية[٢]: يمكن تعريفه إذن بصورة مستقلة عن العمل، بحسب المراجع الخارجية عنه. الموضوع، من وجهة نظر الموضوعاتية، هو غالباً مجموع المعاني التي يعطيها عمل ما إلى هذه المراجع: قليلاً مايتعلق الأمر بمادة خارجية عن العمل، بل بطبقة دلالية خاصة به. مثلاً، موضوع المكان المشبع بالهواء عند بروست الذي درسه جان بيير ريشار لا يشبه الهواء الذي نستنشقه أو الذي قرأنا عنه في أمكنة أخرى: إنه مصنوع من مفاهيم خاصة تتحملها هذه القدرة الأولية في البحث.

هذا المدلول اصطلاحي إذن، وفردي، مما يميزه عن تصور شائع للموضوع بوصفه خطة، مكاناً عاماً بناه التراث الأدبي. يعرف جان بيير ريشار الموضوع بوصفه " شكلاً فردياً للإدراك ". تدخلنا هذه العودة إلى مفهوم الإدراك في خاصية أخرى متميزة للموضوع من وجهة نظر الموضوعاتية: وهي خاصيته الخفية. عمل علم الاشتقاق من الموضوع المادة التي يطرحها خطاب ما، والتي يقترح المؤلف مقاربتها بطريقة واضحة. من وجهة نظر الموضوعاتية، الموضوع غير متعلق بنظرية:

إنه ليس واضحاً بل مفترضاً، ويبقى خفياً، وعلى الناقد أن يقوم بعمل تفسيري. في " البحث عن الزمن الضائع " يقدم بروست بوضوح موضوع الزمن ؛ وما يقوله عن المكان المشبع بالهواء لا يقوم.. على أي قصد لمعنى معلن، إنه مدرك دون حاجة للإشارة إليه. في النهاية، غالباً ما تكون الموضوعات التقليدية ذات طبيعة مجردة، في حين أن الموضوعاتية تهتم بدراسة الطرق المادية للعلاقة بالعلم، ليس إحساس الطبيعة بصورة عامة، ولكن هذه القدرة أو الصفة الخاصة للمادة: المشبعة بالهواء، والمضيئة، واللزجة.... هذه المميزات الخاصة، التي سأحددها وأفرزها، تتخلص من المضمون الخاص الذي تعطيه الموضوعاتية إلى الموضوع: يعبر الموضوع بحسب الموضوعاتية عن العلاقة الانفعالية للفرد بالعلم الحساس.

هذا المفهوم يضع الموضوعاتية في تعارض مع النظرية الشكلانية فيما يخص حيز النص الأدبي، أريد أن أظهر أن الموضوعاتية لا تتضمن الواقعية الساذجة أو الذاتية المثالية، أو الانطباعية الانتقادية التي نتبعها بها غالباً. لا تهتم الموضوعاتية بالبحث عن الموضوعية أو الذاتية أو الانفعالية ضمن النص إلا عندما تكون مرتبطة فيما بينها، أو عندما تشترك في تشكيل نوع من المعنى الذي هو الموضع الخاص لبحثها. لا يمكن فهم هذه الفائدة إلا من خلال الرجوع إلى بعض الفرضيات النظرية المستوحاة من الظاهراتية.

أولى هذه الفرضيات الظاهراتية هي أن " للأحاسيس معنى "، بحسب نظرية إيمانويل ليفيناس(٣). لا يقدم العالم نفسه أبداً "كحقيقة" أولية، ولكن كحامل لقدرات حساسة تحمل دائماً دلالات معينة. من وجهة نظر سارتر، " القدرة " " كاشفة للكائن البشري ": " الدلالات المادية،

والمعنى الإنساني لقمم الثلج، والحب، والكتل، والشحمي، كل ذلك حقيقي مثل العالم، والمجيء إلى العالم يعني الانبثاق وسط هذه الدلالات "[٤].

أشير إلى أنه من منظور آخر، استطاع غريماس الحديث عن " دلالة العالم الطبيعي "[٥]، وهناك منطق أولي للقدرات الحساسة، يضع العالم ضمن تناقضات ذات معنى: خفيف، ثقيل، صلب، لين، متواصل، متقطع، إن بروز المعنى يولد الإحساس به.

إن تشكيل الدلالات الأدبية يستند على هذه الطبقة الأولية للدلالات الحساسة التي تشكل، بحسب النقد الموضوعاتي " المادة كأرضية للتجربة الإبداعية". بالكشف عن مجموع العناصر الحساسة الموجودة في عمل ما، فإن النقد الموضوعاتي يهدف علم تطور المعنى. هذا المعنى موجود بالنسبة للموضوعاتية في بعض مواقف الكائن الكاتب تجاه العالم: إنها تتساءل مثلاً "ما هو معنى اليوم الجديد ورهاناته بالنسبة لكولييت"[٦]. نعثر هنا على فرضية أخرى مأخوذة من الظاهراتية: الكائن ليس جوهراً مستقلاً، ولكنه علاقة تتحدد بطريقة ما بوجودها في العالم، ولا يستطيع أن يكشف عن نفسه إلا عبر موضوعاته. إذن، إذا كانت الكتابة نشاطاً لكائن يبحث عن ذاته أو عن معنى، فإنها تمر عبر استدعاء عدد من الموضوعات: "أشياء"، أجساد، أشكال، ماهيات، طباع، أذواق، هذه هي الأسس والوسائل الأولى للحركة التي من خلالها يكتشف الكائن نفسه"[٧].

صورة العالم الحساس التي يكتشفها النقد الموضوعاتي في عمل ما تعكس إذن " منظرا " داخلياً: " الشيء يصف الروح التي تمتلكه، وهنا يلتقي الخارج بالداخل "[٨]، كما تشكل الصورة " العالم الخيالي "

لكاتب ما، هذا العالم المشكل من كل ما يتبناه الكاتب في العالم أو يرفضه، لأنه يعترف على نفسه من خلال ذلك أو أنه يبحث عن تمييز نفسه عنه. هذا الانقسام، الذي بحسب تعبير بارت " يقسم جوهر العالم إلى حالات سعد وحالات شقاء" يجيب أولاً، من وجهة نظر الموضوعاتية، عن متطلبات حالة انفعالية. الموضوع أيضا مؤثر: العلاقة مع العالم الذي تسجل فيه تمر من خلال الجسد، وهي ذات طبيعة انعكاسية وفطرية. لا يمكن فصل الإحساس عن إعادة الإحساس، العاطفة تخصب الموضوعات وتعبر عن ذاتها من الإيثار أو الرفض عبر الحواس: كل شيء يحدث كما لو أننا ننبثق ضمن عالم تحمل المشاعر فيه المادية، ولها نسيج جوهري، وتكون لينة حقيقة، ومستوية، ولزجة، ومنخفضة، ومرتفعة،..إلخ، أما الماهيات المادية فيكون لها بالأصل معنى نفسي يجعلها كريهة، أو مرعبة، أو جذابة "[٩].

منطق القدرات: الحساسة يتدعم إذن من خلال تفضيل عاطفي، إيجابي أوسلبي، ويدخل مبدأ تنظيماً دلالياً جديداً "للعالم الخيالي" يقوم على التعارض الأولي بين السعادة والشقاء.

تظهر إحصائية لموضوعات عمل ما "شبكة منظمة من المستحب والمكروه"، "وسجلاً شخصياً للمرغوب فيه وغير المرغوب فيه"[١٠].

رأت الموضوعاتية أولاً في هذا التنافر التعبير عن "خيار وجودي" ما قبل شعوري، وكانت قد أجبرت شيئاً فشيئاً على الاستفسار عن أسسها اللاشعورية، من هنا تقاربها مع منهج التحليل النفسي، خاصة في الأعمال الحديثة لجان ستاروبينسكي وجان بيير ريشار[١١].

ولكن فائدة هذه الدلالات الحساسة، وهذه التفضيلات العاطفية

لا توجد فقط في ذاتها. بفضل الفرضية الظاهراتية الأخيرة والتي هي وحدة السلوك، واستحالة فصل الجسد عن الروح فإن الدلالات تتضمن، في الواقع ليس فقط مجموع الخيارات الوجودية لكاتب ما، ولكن أيضاً خياراته الإيديولوجية، والجمالية، والأسلوبية. لهذا، إن إيثار بروست " للمخفي " يظهر افتتانه " بالجماعات "، والأوساط الاجتماعية الخليطة، وتمسكه " بمظهر الأساتذة " وبحثه عن نوع من الاستمرارية الأسلوبية. استخلاص بنى "عالم خيالي" يمكن أن يكون إذن وسيلة للوصول إلى بنى فكرية وكتابية؛ تبحث الموضوعاتية، عبر هذه البنى عن " إيجاد سمات متشابهة للتطور، ومبادىء موازية للتنظيم "(١٢).

ما هي الفرضيات المنهجية التي تتضمنها الفائدة التي تعطيها الموضوعاتية لقراءة القدرات الحساسة؟ من المؤكد أن هناك ضرورة لإعادة أخذ حقيقية دلالاتها عبر ذاتية الناقد، الذي لا يجب أبداً مراقبة ردات الفعل الحسية والانفعالية التي يثيرها النص فيه، ولكن على العكس من ذلك، يجب أن تكون إحدى نقاط الانطلاق لبحثه، كما يقول جان بيير ريشار، " يفترض هذا النوع من القراءة اندماجاً حسياً وخيالياً في كل عنصر نصي مدروس، من أجل إطلاق صداه، أو إعادة صياغته داخلياً وفهم معناه الوجودي "(١٣).

هذه الفرضية هي التي عرّضت الموضوعاتية للوم الانطباعية: بأنها تستند على غايات شخصية لا يمكن التثبت منها، وتبتعد عن كل موضوعية، وليس لها إذن أي قيمة علمية. ولكن هذا التدخل للذاتية يتم في لحظة قصيرة ولا يعبر إلا عن وجه واحد من أوجه الاتجاه الموضوعاتي. وهو محصور بدقة عبر الفرضيات الأخرى لتعريفنا للموضوع. في مستوى مضمون الموضوع نفسه، نلاحظ أن " الدلالات

المادية " ترتكز على خصائص موضوعية للأشياء، وليست متروكة إذن للنقد الاعتباطي بصورة كاملة.

لا يمكننا قول أي كلام لشيء أو نوع حساس: إنه يحمل سلسلة من الدلالات الخفية، بعدد محدود، والتي سأسميها "بذورها النووية" إذا أخذنا مصطلح الدلالية البنيوية. يعرف الناقد هذه الدلالات الخفية على أساس تجربة العالم الحساس الذي يتقاسمه إلى حد كبير مع الكاتب، الذي يكتشفه في قراءته. يمكنه أن يبقى هنا، ويحصي مختلف "البذور النووية" الموجودة في الموضوع. هذا ما فعله مثلاً باشلار عندما عرض الوجوه المختلفة للمعنى الذي تقدمه صورة أولية. إنه يلجأ إلى شكل من استحضار صور متنوعة ومثالية، تكشف عن مواهبه الكبيرة كقارىء وعالم ظاهرات، ولكن ذلك لا يشكل مطلقاً عملاً نقدياً.

العمل النقدي الكامل للموضوعاتية، يبدأ في الواقع من وجهة نظري، منذ اللحظة التي نتعرف فيها على الإمكانات الدلالية للموضوع، تلك التي تنتقل من القوة إلى الفعل بصورة حقيقية، وتؤدي إلى فهم العالم الخيالي. في هذه الحالة، لا يستطيع الناقد القيام بهذا الفعل على أساس معرفة الآخر أو التطابق قليلاً أو كثيراً مع الكاتب، بل عليه إجراء دراسة منهجية لوضع الموضوع في النص. من أجل تحديد الدلالة الدقيقة للموضوع في عمل ما، على النقد الموضوعاتي إخضاع مخزونه الدلالي لعملية غربلة لمختلف السياقات التعبيرية حيث يكون الأمر ضرورياً. هذه المواجهة وحدها تسمح بتعريف ما سأسميه "البذور السياقية" للموضوع. يجب أن يتكامل الاتجاه الظاهراتي إذن مع تحليل النص والاتجاه البنيوي. في هذا المستوى، يمتلك منهج الموضوعاتية صرامة ودقة. في الواقع، يرتكز هذا المنهج على قراءة متأنية للنص،

وجرد كامل، ثم استخدام مختلف وجوه الموضوع، التي يمكن موضوعياً مراقبة نتائجها وتشكيلها. ما يسمح هذا العمل باستخلاصه هو تنظيم نصي للموضوع، خطوطه الكبرى تقطع تعريف الموضوع الذي اقترحه ل. دوليزول[١٤] باسم " موضوعاتية بنيوية ": " كتلة متماسكة من الدوافع المستمرة"، التي" تتشكل بعلاقة مع موضوعات أخرى موازية أو معارضة " هكذا يظهر الموضوع في النص، من وجهة نظر النقد الموضوعاتي. إن ما يلفت نظر الناقد إلى الموضوع هو تواتره الذي يجب ألا يُخلط مع التكرار البسيط كما في حالة الموضوع الموسيقي، يترافق تواتر الموضوع بتبدلات: " يتبدل معنى الموضوع: إنه يتبدل في ذاته ونتيجة أفق المعاني التي تحيط به وتدعمه وتوجده، في الوقت نفسه "[١٥] ينتج معنى الموضوع من مجموع المدلولات المختلفة التي تمثله في النص والتي تشكل ما سأسميه " أفقه الداخلي " من جهة، ومن جهة أخرى من علاقته بالموضوعات الأخرى في العمل، التي تشكل " أفقه الخارجي "[١٦].

يتضمن الأفق الداخلي للموضوع مختلف تغيراته وانحرافاته. تقصد الموضوعاتية " بالتغيرات "، مختلف التبدلات الكمية أو النوعية التي يعزى إليها مدلول الموضوع، " وبالانحرافات " سلسلة الدوافع المادية التي يشترك فيها هذا المدلول.

أذا أعدت أخذ موضوع الهواء عند بروست، فإنه يتغير بحسب العناصر: كثافة متصاعدة. مغلق، مكان مهوى، والمكان المشبع بالهواء، وتفضل مظاهره القصوى سلبيا، أما نماذجه الوسيطة فتفضل إيجابياً، إته يتراجع بحسب أوضاع الغرفة، والستارة، والحديقة، والممر.

تتحدد هوية الموضوع عبر مجموع تبدلاته الداخلية، التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها: " الموضوع ليس شيئا آخر غير مجموع هذه التبدلات أو على الأصح استخدامها ".

لكن هذا التعريف لا يقدم معنى الموضوع كما هو. في الواقع، إنه علائقي أو حركي ولا يتحدد إلا بحسب مختلف مدلولات النص التي يشترك معها الموضوع انتقائياً، من خلال التجانس أو التنافر من أجل تحديد القيمة الخاصة لموضوع ما، على الموضوعاتية أن تعيد تشكيل الشبكة المعقدة للعلاقات التي توحده مع كل الموضوعات القريبة أو المناقضة: "كل مادة، إذا عرفت ضمن تصنيفاتها التشكيلية، تنفتح، وتمتد نحو تعددية المواد الأخرى التي تتواجد عبر فضاء الكتاب كله، ضمن منظور [....] هذه التصنبفات الأساسية نفسها [....].

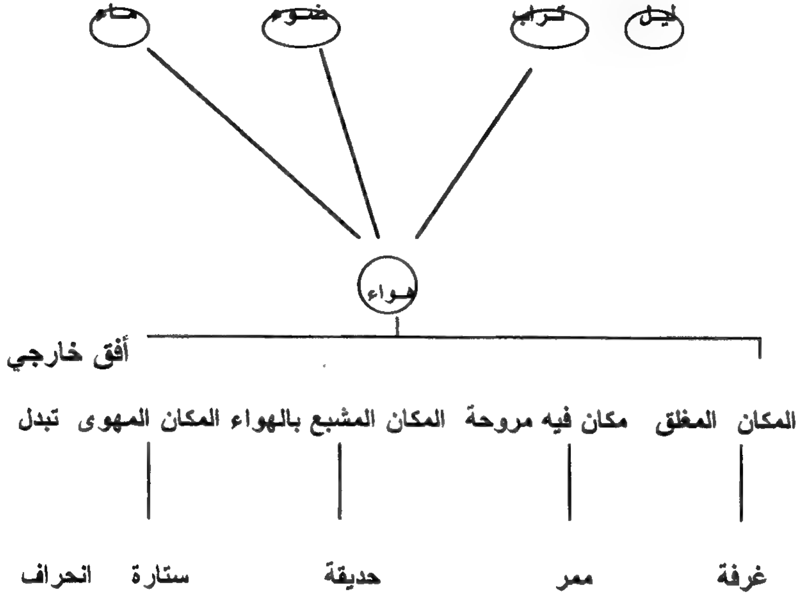
ضمن الحد، كل باعث لا يمكن قراءته إلا ضمن الأفق المفترض لكل البواعث الأخرى، عبر نسيج كل العلاقات التي تجمعها إليه "(١٧).

مثلاً، من أجل الإلمام بمكانة موضوع الهواء ضمن الاقتصاد الدلالي لعمل بروست، فإن الناقد يواجهه خاصة بموضوعات التراب والليل، اللذين يتعارض معهما، والضوء والماء اللذين يتقارب معهما.

إن مجموع هذه الشبكات من الدلالات المنسوجة من موضوع إلى آخر، هي التي يسميها جان بيير ريشار "العالم الخيالي" أو "المنظر" لعمل معين:

منظر





" موضوع "

هذا المنظر هو أولاً هندسة معمارية موضوعاتية، وبنية دلالية. وهذه الهندسة لا تختلط مع التنظيم الظاهر للنص وغالباً ما اتهم النقد الموضوعاتي بتشويه النص من أجل إعادة تركيب شكل من الوحدة المثالية من خلال أجزائه: كما كتب س. ريمون ـ كينان، " الموضوع بناء مشكل من إعادة تجمع عناصر منفصلة مأخوذة من النص "(١٨).

بالإضافة إلى ذلك، هذا البناء ليس تجميعاً عشوائياً، إنه يستند إلى ظواهر موجودة في النص: تكرار، مصادفات، مصادفات مشتركة، انسجام وتعارض دلاليان. هذه الظاهرات هي بالنسبة للنقد الموضوعاتي الإشارات الواضحة " لبنية عميقة " التي تستخدم الاقتصاد الدلالي

والشكلي للعمل. في الواقع، تمتد الوظيفة "الموجدة" للموضوع إلى كل مستويات تنظيم العمل، وإلى واجهه الدالة وواجهته المدلولة.

يفترض س. ريمون ـ كينان نوعاً من " التشابه " بين " المدلول العام للموضوع " وبين " مختلف الوجوه الشكلية للعمل "، أما جان بيير ريشار فقد أراد دائماً أن يظهر " التوازي" الذي يوحد "شكل المضمون" (البنية الموضوعاتية) و" شكل التعبير ". كتب مثلاً، بخصوص هوغو: " عند فحص كل رمز من الرموز عند هوغو يجب أيضاً القدرة على مطابقة تحليل رمز من المنظر "[١٩].

لم يتوقف ريشار عن مواجهة هذا التطابق بدقة، وأحياناً بشيء من التعقيد. في الواقع، لقد علمه حواره مع الشعرية ومع التحليل النفسي معرفة نوع من الاستقلالية في آلية الدوال، وبدا له، من الآن وصاعداً، أن العلاقة بين الأدب والموضوع ذات معنى مضاعف متداخل بمقدار ما هو مستقل: " تعاون تشكيلي وعدائي في الوقت نفسه "[٢٠].

المنطق الموضوعاتي " يشكل " الآلية النصية عبر إعطاء شكل للموضوعات وتعديل دلالتها. يبدو أن النقد الموضوعاتي يهتم أكثر فأكثر اليوم بوضع الموضوع في النص. لماذا إذن الاستمرار في الحديث عن " مناظر " و" عوالم خيالية " ؟ عبر الفحص المتردد لنظام النص، يؤكد هذا النقد على كشف تسجيل الهدف أو الرؤية للعالم: يعرف فيه جان بيير ريشار مثلاً الاتجاهات الدلالية للوجود في العالم، والإحداثيات الشخصية للإقامة "[٢١].

للموضوع بنية (نصية)، وأفق (فوق نصي). تنطلق الموضوعاتية من تحليل الأول، ولكنها لا تعرف التوقف عنده: تحاول

الكشف عن الخطوط الكبرى " للمنظر " في الصفحة الواحدة. وتلجأ إلى أسلوب الانتقال الدائم بين الموضوع والنص. يبدو لي أن كل شكل من الموضوعاتية يفترض هذا التجاوز لحدود النص. كما أشار كلود بريموند، الموضوع متأصل وسام، في الوقت نفسه، بالنسبة للعمل(٢٢).

إنه دائماً " مأخوذ من الخارج "(٢٣) لكي يخضع لتركيب نصي خاص، بالنسبة إلى كثير من الباحثين الذين تحدثوا في الندوة الأخيرة، هذا " الأفق الخارجي " للموضوع ذو طبيعة تناصية أساساً " إنه مصنوع من العروض والدلالات التي يشاركه فيها الموروث الأدبي. في الحقيقة، يبدو لي مفيداً بصورة كاملة معرفة هذه " المفاهيم الثقافية " المعطاة للموضوع، من أجل القدرة على تقويم التحولات التي يحدثها فيها هذا العمل أو ذاك(٢٤). وعلى أي دراسة موضوعاتية أن تحاول فهم هذه التحولات: لأنها تنتج من استراتيجية خاصة في الكتابة (هذا يستدعي دراسة الوظيفة التناصية للموضوع) ومن تجربة متميزة للعالم (التي تتطلب الأخذ في عين الاعتبار للأفق فوق النصي للموضوع). وفي هذا المستوى، لا يمكن إهمال تعليمات النقد الموضوعاتي، لأنها تسمح باستثمار، بشيء من المنطقية، قدرات حساسة وشكل من التفضيل العاطفي. هذا مفيد خاصة في دراسة الموضوعات المادية في الأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة: إن رمزية الألوان، في عمل من القرون الوسطى، تلتزم بقانون ثقافي؛ وهي تفترض علاقة حسية وعاطفية بالعالم عند ريمبو خاصة. من جهة أخرى، الكتاب المعاصرون هم الذين فتحوا الطريق أمام النقد الموضوعاتي: وبروست هو أول من أشار إلى سيطرة اللون الأحمر وحدته في "سيلفي" وبيّن أن ذلك يفترض إعادة

تقويم المعنى العام لهذا العمل(٢٥). أعلن جوليان غراك أن عالمه الروائي الخاص يقوم على بعض "الرغبات" المادية المنظمة(٢٦)، من خلال مسيرته المزدوجة البنيوية الظاهراتية، يضع النقد الموضوعاتي نفسه عند مفترق الاتجاهين الرئيسيين للحداثة الفلسفية، والأدبية، والنقدية التي أسهمت لعبة (الموضات) الثقافية في فصلها وتعارضها بصورة جذرية: ربما حان الوقت للأخذ بعين الاعتبار أنها يمكن أن تتعاون أو تتكامل، خاصة في دراسة الموضوعات الأدبية.

الهوامش

* سيرج دوبروفسكي، لماذا النقد الجديد؟ ميركور دوفرانس، ١٩٧٠.

** رولان بارت، ميشليه بقلمه هو. طبعة سوي، ١٩٥٤.

*** جان بيير ريشار، العالم الخيالي لمالارميه، طبعة سوي ١٩٦١.

١ ـ " تصور وموضوع "، شعرية،٦٤، ١٩٨٥، ص ٤١٥ ـ ٤٢٤، حيث يعارض التصور بالموضوع، الذي يتطلب "سلسلة من التبدلات المادية" و"شبكة من الأفكار المشتركة" المرتبطة مع "الوجوه الأكثر أصالة" لفكر المؤلف.

٢ ـ " يتصور الموضوع عندئذ كتعبير مرجعه هو الذي " من أجله تقال الجملة " بحسب ما كتبه س. ريمون ـ كينان عندما فسر أعمال كونو ورين هارت؛ " ما الموضوع " شعرية، ٦٤، ص ٤٠٠.

٣ ـ الذي يأخذها هو نفسه من إروان ستراوس، مؤلف كتاب بعنوان " من معنى المعاني "، برلين، جوليوس سبرينجر، ١٩٣٥.

٤ ـ جان بول سارتر، الوجود والعدم، باريس، غاليمارد، ١٩٤٣، الجزء الرابع، الفصل الثاني، ص٦٩١.

٥ـ أ.ج. غريماس، " شروط سيميائية العالم الطبيعي "، باريس، طبعة سوي، ١٩٧٠، ص٤٩ ـ ٩١.

٦ ـ ج.ب. ريشارد، " تحولات الصباح "، قراءات دقيقة ٢، باريس، طبعة سوي، ١٩٨٤، ص١٨٢.

٧ ـ ج.ب. ريشارد، "العالم الخيالي لمالارميه" باريس، طبعة سوي، ١٩٦١، ص ٢٠.

٨ ـ المصدر السابق.

٩- سارتر، المصدر السابق، ص ٦٩٦.

١٠ - ج.ب ريشارد، قراءات دقيقة، باريس، طبعة سوي. ١٩٧٩، ص ٠٨

١١ - خاصة ج. ستاروبينكسي، العلاقة النقدية، باريس، غاليمارد، ١٩٧٠، والجزآن اللذان مرا سابقا من قراءات دقيقة لجان بيير ريشارد، وأعيد في هذا المجال، إلى عرضي حول "الموضوعاتية والتحليل النفسي"، باريس، طبعة سوي، ١٩٨٦.

١٢ - ج.ب ريشارد، العالم الخيالي لمالارميه، ص ١٥.

١٣ - ج.ب. ريشارد، "النقد الموضوعاتي في فرنسا" مداخلة في الندوة العالمية في فينيسيا، أيلول ١٩٧٥.

١٤ - ل. دوليزل. "مثلث المضاعف"، شعرية ص٤٦٤.

١٥ - ج.ب. ريشارد، العالم الخيالي لمالارميه، ص ٢٥.

١٦ - يسمي هوسرل " الأفق الداخلي " مجموع الوجوه التي يمكن أن يقدمها شيء إلى نظر مراقب بحسب مختلف نقاط النظر إليه. إنه لا يقدم إليه أبداً إلا واحداً من وجوهه في الوقت نفسه، ولكن كل الوجوه الأخرى، على الرغم من أنها مخفية، فإنها تشكل "أفق" هذا الإدراك الجزئي. الفيلسوف نفسه يسمي "الأفق الداخلي" مجموع العلاقات التي يقدمها شيء مع محيطه، هذه العلاقات غير مدركة تحليلياً، ولكنها تحدد معنى كل إدراك لشيء معزول. حاولت أن أظهر أن هذا المفهوم الهوسرلي "لبنية الأفق" سمح أيضاً بوصف تنظيم الدلالات اللغوية والأدبية، انظر دراستي حول " الشعر الحديث وبنية الأفق. سيظهر في p.u.f سلسلة " كتابة".

١٧ - ج.ب. ريشارد، "النقد الموضوعاتي في فرنسا".

١٨ - س. سيمون - كينان، ص٤٠٢.

١٩ - ج.ب. ريشارد، دراسات عن الرومانسية، باريس، طبعة سوي، ١٩٧٤، ص ٧.

٢٠ - ج.ب. ريشارد، قراءات دقيقة، ص٢٥٤.

٢١ - ج.ب. ريشارد، بروست والعالم الحساس، باريس، طبعة سوي، ١٩٧٤ص ٧.

٢٢ - كل. بريموند، ص ٤٢٢.

٢٣ - ف. هامون، " الموضوع وفعل الواقع " شعرية،٦٤، ص ٤٩٦.

٢٤- انظر محاولتي لتعريف المفاهيم الثقافية لموضوع الأفق وتحولاتها من عصر إلى آخر ومن عمل إلى آخر. باريس، جوزي كورتي، ١٩٨٨، مجلدان.

٢٥ - انظر، "جيرارد دونيرفال"، ضد سانت - بوف، باريس، غاليمارد، سلسلة "أفكار"، ١٩٦٥.

٢٦ - انظر، "العيون المفتوحة جيداً"، أفضليات، باريس، جوزي كورتي، ١٩٦٩.



النقد الأدبي .. وعلم الاجتماع

إطلالة نظرية

حسين معلوم

فيما يذكر بول موي، يرتد أصل كلمة نقد إلى اللفظة الإغريقية Xpiviev وتعني الحكم[1]؛ وهو نفس ما يعنيه تعريفها القاموسي في لغات أوروبا القديمة والوسيطة. والباحث في اللغة الإنجليزية يجد لهذه الكلمة مصطلحين: الأول هو Criticism ، ويعني النقد بمعناه الشائع، أي الاستهجان والكشف عن الخطأ، كما يعني كذلك الفحص الدقيق لمعنى شيء ما، ولمضمونه، ولقيمته، أما المصطلح الثاني فهو Chitique ، ويطلق على النقد (المنظم) الذي يستند إلى أسس واضحة المعالم، ويسير في خطوات منتظمة للتوصل إلى حكم معين، ويتناول موضوعه تناولاً مفصلاً، محاولاً تحليل هذا الموضوع تحليلاً يبرز خطواته الأساسية ودعائمه التي يستند إليها؛ وهنا يصبح مفصلاً. ومن الممكن أن يقابل ذلك في اللغة العربية مصطلحان؛ فنطلق على كلمة Criticism مصطلح (نقد)، ونطلق على كلمة Critique مصطلح (نقد منهجي).[2].

وإذا كان النقد في تعريفه القاموسي هو فن الحكم، فإن انتقال معنى هذا المصطلح من النطاق القاموسي إلى المجال الأدبي يستلزم إضافات عدة لكلمة حكم. والأدب تاريخياً أسبق من النقد؛ وهو ما يعني أن الشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقد الأول. فالقياس هنا قد لا يثير جدلاً؛ لأنه أضحى من المسلمات المتفق عليها بين النقاد أنفسهم.

ومما يفرق الأدب عن النقد الأدبي ملاحظات قد ننوه عنها بما يلي:-

١ - الأدب والنقد كلاهما فن.

٢ - لولا وجود الأدب لما كان النقد الأدبي؛ فالأصل هو العمل الأدبي، يليه بروز الفعالية النقدية التي استقلت نسبيا وشكلت ظاهرة تستحق أن تدرس بذاتها ولذاتها، وإن كان إرتباطها بالعمل الأدبي عضوياً وحميماً.

٣ - الأدب فن يتصل بالحياة، على حين يراها النقد من خلال الأعمال الأدبية التي ينقدها. وإذا كان الأدب نقد الحياة، فالنقد هو نقد له.

٤ - وتحديداً لهما، فإن الأدب ذاتي من حيث كونه تعبيراً عما يحسه الأديب، أما النقد فإنه ذاتي وموضوعي في آن معاً.. إنه ذاتي من حيث تأثره بثقافة الناقد؛ وهو موضوعي لأنه مرتبط بنظريات وأصول علمية.

طبقاً لهذا، فإنه مهما يكن الأدب فسيبقى موضوع النقد ومجاله ومرماه، بدءاً من استكشاف الأصالة الأدبية ورصد خطاها واتجاهاتها، ووصولاً إلى استبطان وتوجيه إمكانات العمل الأدبي في التعبير عن موقف حضاري أو رؤية متكاملة للحياة والوجود.

ويمكن القول إن مفهوم النقد الأدبي الحديث ينطوي على ثلاثة محاور متواشجة هي: التمييز، والتقويم، والتأريخ.

ويعد التمييز دلالة العلمية النقدية كلها؛ إذ لا يمكن دونه تمييز جنس العمل الأدبي أو إعطاؤه هويته ضمن منظومة الأجناس الأدبية. وهو كذلك محك العملية النقدية؛ فلا يكفي أن نطلق الأوصاف على عمل أدبي معين، فنعتبر انتماءه إلى جنس أدبي أمراً مفروغاً منه لا يحتاج إلى تحقيق(٣).

ويعني التقويم بالتوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي بعد إذ تكون مرحلة تمييزه قد تحققت؛ ومن ثم يكون سبر العملية وفق معايير جمالية أو أيديولوجية، لا نعتبرها نهائية، بل تتكيف بموجب كل انتاج أصيل جديد. ويشتمل التقويم على وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه.

أما التأريخ Articulation فإنه حصيلة المعالجة النقدية؛ وأساسه وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض، كالسياق البلاغي والأدبي والفكري والحضاري.

وقد اكتسب النقد الأدبي الحديث ـ عبر تطوره التاريخي ـ قيماً جمالية ورؤى فكرية وأسساً نظرية ومفاهيم فنية، يمكن أن تلمح سماتها على الوجه التالي:

١ ـ من حيث المادة؛ إذ شهدت الدراسات النقدية الأدبية الحديثة تطوراً ملحوظاً في مادتها عن طريق اهتمامها بالأدب الشعبي بجانب الأدب (الرسمي)، وتحميلها أبعاد الوجود ونظريات الكون والحياة، وتلوينها بالمفاهيم العصرية، نتيجة تطور الأجناس الأدبية بناء على رؤى التجديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال، والابتكار في البناء الشعري ومضامينه، إلى جانب إضافات صائبة قدمها المشتغلون بعلوم النفس والجمال والاجتماع والأنثربولوجيا؛ وكلها حتمت على النقد الأدبي زيادة مادته وتجديد رؤاه.

٢ ـ من حيث المنهج. فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان مساعدتان: جاءتا من جهتي معطيات العلوم والبحوث الجديدة لتفتح للدراسات النقدية وسائل وطرقا مستحدثة، ومن جهة أخرى الإحصاءات

وتطبيقاتها لتمدها بأدوات جديدة. وكان استخدام هذه الوسائل مدهش النتائج في أحيان، لدرجة يمكن معها القول إن استفادة الدراسات النقدية من مناهج العلوم الأخرى، ومن المبتكرات التقنية للعلم الحديث، أدى إلى تنوع مناهجها وتعقدها، ومن ثم تطورها نحو أساليب جديدة.

٣ ـ من حيث الاتجاه، حيث أصبحت الدراسات النقدية الحديثة تحاول الإفادة من منابع الفكر والفلسفة، بواسطة الاهتمام بالعوامل والتيارات الإجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية، والاستبصار بتقاليد جماعاتها الأدبية. وكانت أولى الخطوات عندما مارس النقاد تطعيم النقد بالفلسفة، وتلقيحه بعلم الجمال، وتزويده بنتائج علوم اللغة وفلسفة التاريخ والعلوم الإنسانية والمعرفة العلمية، وإن هاجم البعض هذا الأمر، " خشية أن يتحول النقد إلى دقة العلم وثبوته، فتضحى لغته مصطلحاً ثابتاً لا يتغير "[٤].

وهكذا يمكن القول إن الدراسات النقدية الحديثة بلغت مرحلة من التقدم والازدهار لم تعد تعتمد على الانطباع كما كان سائداً في كثير من الدراسات النقدية القديمة. وبرغم هذا، مازال هناك في وقتنا الحاضر من يراوح بين علمية النقد الأدبي وفنيته، أو بين معياريته ووصفيته، نتيجة ما يبدو في بعض الأحيان من نقص في الاتفاق بين نتائجه ومستخلصاته[٥].

النقد الأدبي الاجتماعي

خلفية فكرية

وفي تراث النقد الأدبي، ثمة حقيقة يمكن استقراؤها، تتلخص

في توزع هذا التراث بين نظرتين هما: الشعور بالمسئولية الاجتماعية، والإحساس بالمسألة الفنية. في أحيان كانت تتغلب المسئولية الاجتماعية، وفي أحيان أخرى يبرز تسلط التقنية. لكن هذا الطرح الساذج للمسألة قد أسهم في تزييف حدودها ومعالمها؛ فليس ثمة مثل هذا التعارض القائم على المغالاة في التبسيط. ذلك أن المسئولية الإجتماعية لا يمكن أن تعني تجاوز الفكرة القائلة بأن الترويج لأشكال هابطة، أو التغاضي أساساً عن موضوع الأشكال، إنما يعني في الحساب الأخير، الإساءة إلى المسئولية الاجتماعية ذاتها.

وقد لا يكون من الملائم في هذا الصدد، تتبع تطور (الصيغة) الاجتماعية في التراث النقدي تتبعاً تاريخياً منذ نشأته حتى الآن، وبلوغه تلك الدرجة من المعرفة في إطار علم الاجتماع. ومع ذلك فمن المفيد الإشارة العامة لأهم المراحل التي قطعها.. بداءة، فإن المحاولات الحثيثة للنقد الأدبي الإجتماعي قد ظهرت مع المفهوم الأفلاطوني الشهير " المحاكاة Mimessis ، الذي نماه بعده أرسطو بعبارته المعروفة: " إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورامبي، وإلى حد كبير أيضاً النفخ في الناي واللعب بالقيثار.. كل هذا بوجه عام أنواع محاكاة الواقع "[٦].

بعدها بدأت تتنامى محاولات التعرف على طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيرات الوسط الاجتماعي عليها؛ أظهرها محاولة المفكر الإيطالي جان بابتست فيكو Jean - Baptiste Vico (١٦٦٨ - ١٧٧٤) في معرض حديثه عن علم جديد يدرس الطبيعة المشتركة للأمم، حيث عرض لأهمية الأدب في الحضارات، مركزاً على دور الشعر في الحضارة القديمة، والعلاقة بين الملاحم البطولية والمجتمعات العشائرية

في هذه الحضارة، مشيراً إلى ان : " المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات وأشعاراً وروايات، لكنه ينمي أدباً وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه "[٧]. وبعده، أكدت مدام دوستال Mme de Stael (١٨٦٦ ـ ١٨١٧) أن أدب أي مجتمع يجب أن ينسجم مع التوجهات السياسية السائدة فيه. وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة في السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس في الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) في أعمال جادة ـ كالتراجيديا ـ بدلاً من قصرها على الكوميديا. كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة في النظام الاجتماعي، خصوصاً تلك التغيرات التي تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة. ورأت في كتابها " في الأدب من حيث علاقته بالنظم الإجتماعية " De La Litterature Consideree Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales (١٨٠٠) ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية، لتطبق بعد ذلك فكرتها هذه في كتابها التالي " عن المانيا " De L'Allemagne (١٨١٠)، متناولة الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار في الصالونات، والشخصية الألمانية الممعنة في التفرد والعقلانية، مستعينة بمفاهيم عصر مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩ ـ ١٧٥٥). وببعض آراء معاصرها الألماني هيردر Herder (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣)، التي توعز بتأثير العوامل الإيكولوجية على الرؤى الأدبية[٨].

ولقد كان لتطور العلوم الطبيعية صداه في الفلسفة الوضعية Positivism عند أوجست كونت A. Conte (١٧٩٨ ـ ١٨٦٧)؛ وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يضعوا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية في دقتها. فالناقد لا ينبغي أن يكون أديباً فحسب، بل هو أديب

وعالم معاً.. عالم طبيعي يبحث في الأدب بحثاً طبيعياً على نحو ما يفعل علماء الدراسات التجريبية. وقد تصدى للنهوض بهذه المهمة سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩)، فدعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية، وأذواقهم وعاداتهم وآرائهم، ثم ترتيبهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة؛ وبذا أضحى النقد الأدبي عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب(٩).

والواقع أن هذا الإتجاه يغفل مسألة أساسية في النقد هي التأويل؛ ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي عظيماً كان قابلاً للتأويل. ومن ثم فإن هدف هذا العمل الأدبي يظل خاضعاً للدفع والجذب على خارطة النقد.

إن الأدب ظاهرة فنية وليس ظاهرة طبيعية. والفارق بين الظاهرتين واضح جلي. الظاهرة الفنية تظل أغنى من عشرات التفسيرات، وتظل متعددة المعاني، لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضي ناجز. أما الظاهرة الطبيعية فهي مادة للملاحظة، يمكن اكتشاف قوانينها والقول بيقين إنها تنطوي على عناصر محددة قد يكشف العلماء عن أسرارها. وهكذا فعلى الناقد ألا يسأل عن خلاصات جاهزة تتصل بعمل أدبي معين، وإنما يحاول تحري الرؤية التي تتميز به. ومن هنا يصبح التعرض للمسار الشخصي والاجتماعي والنفسي للمبدع غير ذي موضوع. خاصة إذا ما تم بمعزل عن عالمه الفني. وجاء هيبوليت تين H. Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) تلميذ سانت بيف، الذي حول طريقة أستاذه إلى نوع من الحتمية الجبرية على نحو ما تتصف به القوانين الطبيعية. فإذا كانت الطبيعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين الفردية، وإنما تنشد التعرف على القوانين العامة، فكذلك ينبغي أن تكون قوانين الأدب... قوانين تقوم على الحتمية.

وقد اتخذ تين من تاريخ الأدب الإنجليزي ميداناً لبحثه، بهدف الوصول إلى قوانين عامة، من منطلق أن : " العمل الأدبي يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة "[10]. وقد بدا واضحاً من تطبيقه لفرضيته هذه ومناقشته التفصيلية لها أنه يعزو أهمية خاصة إلى الوسط الاجتماعي أو البيئة التي تخلق الحالة العقلية اللازمة للإبداع الأدبي.

وقد حاول تين تفسير هذه الحالة العقلية من خلال تطبيق معادلة تحليلية قوامها مؤثرات ثلاثة هي : الجنس، والبيئة، والعصر، تؤثر في الأعمال الأدبية.

ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ؛ وتضم البيئة العوامل الاجتماعية والاقتصادية، في حين يركز العصر الانتباه على جوانب الاستقرار والتغير في الحضارة.

لقد كان تين من أوائل الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه، وبينه وبين أقرانه، والطرق التي يؤثر بها الجمهور في الحصيلة الإبداعية للفنان. وكان اتجاهه هذا تعبيراً عن الرغبة في مجاوزة تخلف مناهج العلوم الإنسانية باصطناع مناهج العلوم الطبيعية. ويصف هاري ليفين H. Levin تأثير تين على التفسير الاجتماعي للأدب بقوله : " إن كتاب تين (تاريخ الأدب الإنجليزي - ١٨٧١) يتخلص دفعة واحدة من الفكرة الخاطئة التي ترى أن الأعمال الأدبية تخرج إلى الوجود كما تتساقط النيازك من السماء. وقد يمكن بعد هذا إغفال الأساس الاجتماعي للفن، ولكن يصبح من الصعب إنكاره "[11].

وبرغم ذلك، يمكن القول بأن آراء تين حول تأثير بيئة العمل

كانعكاس مباشر للواقع، تبدو لنا تبسيطية وقد تجاوزها الزمن، وتظهر " كأنها خارجة من معمل ". وعبر هذا الخط نفسه، قدم برونتيير Bruntiere (١٨٤٩ ــ ١٩٠٦) محاولة تقوم على نظرية النشوء والارتقاء، بدراسة تطور الأنواع الأدبية في تأثرها بعوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب[١٢].

وثمة باحث فرنسي آخر هو ألكسندر بلجام A. Beljame، واصل الباحث عام ١٨٨١ بدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور، وذلك في كتابه " الجمهور والأدباء في انجلترا خلال القرن الثامن عشر " Le Public Et Les Hommes De Letters En Angleterre Au 18 e Siecle[١٣]. وبدءاً من القرن العشرين، تتابعت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيراتها الاجتماعية، في النهج الذي اختطته المدارس الشكلية والفرويدية والوجودية والبنائية، مروراً بالمدرسة الاجماعية Unanimisme الفرنسية، التي حاولت في عام ١٩٠٨ أن تفسر الأعمال الأدبية من خلال تنوع عواطف وانطباعات الجماهير، وروادها رومان، ودوهاميل، وفيلدرك، إضافة إلى إسهامات ليز ستيفن L. Stephen ، وليفين شوكنج L. Schucking ، وولتر إبيش W. Ebisch ، وهربرت سكوفلر H. Schoffler ، وولتر شيرمر W. Schirmer ، وجورج كفرشتين G. Keferstein ، وغيرهم.

وفي الولايات المتحدة، تطور النقد الأدبي الاجتماعي تبعاً للظروف الاجتماعية أكثر مما تطور في أي موطن آخر، حيث أبدى عدد من النقاد ـ يقف كالفرتن V. Calverton في طليعتهم ـ بعد الحرب العالمية الأولى اهتماماً كبيراً بالروائيين الواقعيين من أمثال دوس باسوس D. Passos ، وجون شتاينبك J. Steinbeck ، وإن بدا نقدهم التزاماً تاريخياً

أكثر منه جهداً نقدياً حقيقياً، وتأسست في عام ١٩٣٤ مجلة " الرمح " Review Partisan التي قدر لها ألا تعيش على هذا المنطلق السياسي أبعد من عام ١٩٣٦.

وتتالت بعد ذلك أعمال روي بيرس R. Peirce في كتابه " المذهب التاريخي مرة أخرى " Historicism Once More كمحاولة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخي والاجتماعي. وقدم إيان وات I. Watt كتابه " صعود الرواية " The Rise of the Novel ، مفسحاً فيه لمعالجة الأدب معالجة اجتماعية، عن طريق دراسة الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر. عبر مؤلفات ديفو Defoe ورتشاردسن Richardson ، وفيلدنج Fielding ، ملاحظاً أن هؤلاء الروائيين الثلاثة ينتسبون إلى جيل واحد؛ وهو ما عده أمراً لا يمكن أن يكون محل صدفة ، ومقرراً أن الجنس الأدبي الذي قدموه (الرواية) لم يتم في معزل عن ظروف أدبية وفكرية وجتماعية ملائمة. ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية، مفادها " أن واقعية الرواية لا تتركز في عالمها المتخيّل، بل كذلك في الطريقة المتبعة لعرضه "[١٤].

وهكذا نلمس أن المحاولة التي قام بها وات كانت تستهدف الكشف عن " الموقف الواقعي "، وأنه لم تعوزه الإشارة إلى أن نجاح هذا الجنس الأدبي قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء، اتسعت دائرته، نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة. وإلغاء إشراف أصحاب المكتبات، وهبوط أسعار الكتب إضافة إلى أن أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة تقع في مركز إهتمامات أفراد هذا الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى النامية وقتذاك، " بوصفهم أعضاء في برجوازية لندن، ممن لم يكن لهم إلا الرجوع إلى قواعدهم الخاصة من حيث الشكل والمضمون، ليكونوا على

ثقة من أن كتاباتهم ستبعث السرور في جمهور عريض.. وليس المهم أن ديفو أو ريتشاردسون قد لبيا رغبات جمهورهم الجديد، بل الأهم أنهم كانوا قادرين على التعبير عن رغباته من الداخل "[١٥].

عبر هذا الطواف المتعجل بخريطة النقد الاجتماعي، فإنه لا يمكن الادعاء بقدرته على تأسيس منهج متكامل له. هناك فقط بعض الأعمال التي استطاعت ـ إلى هذا الحد أو ذاك ـ أن تقترح أساليب وطرقاً جديدة. ذلك أن الإطار المرجعي Frame of reference الذي اعتمد عليه هذا النقد يكاد في أغلبه يعتمد على نظرية الانعكاس Reflection Theory التي أصبحت بمثابة اتجاه عريض لدى عدد من النقاد، يؤكد دور الأديب في تصوير الحياة الاجتماعية، ويعد الأدب سجلاً للتجربة الإجتماعية.

وهكذا يمكن القول إن هذه المحاولات النقدية قد كابدت موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع، وتفاوتت إجاباتها، لكنها لم تنكر هذه العلاقة المتشابكة، وهو ما حاوله النقد السوسيولوجي المعتمد على مفاهيم علم الإجتماع ونظرياته ومناهجه.

نحو نقد سوسيولوجي

وعلى الرغم مما يبدو من الاتجاهات النقدية الاجتماعية في دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات، فإنها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب. من هنا، فإن الحاجة بدت أوفى إلى إتخاذ مدخل أكثر تكاملاً عبر الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع؛ وهو ما يدعو إلى التفرقة بين مفهومي " النقد الاجتماعي " Social Critics و Sociological Criticism ، " النقد السوسيولوجي ".

وثمة اعتبارات محددة استدعت هذه الحاجة هي :

١ - إن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع، تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملاً إلى هذه العلاقة، كي تعطيها منطلقاً وقاعدة نظرية.

٢ - إن الفهم الأعمق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا في ضوء دراسة ارتباطاتها المتداخلة، وليس كمجرد عملية تكميلية لسد نقص يشوب النقد الاجتماعي أو تعدل من مستخلصاته.

٣ - إنه من الأوجب إغناء النقد الاجتماعي بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه، من كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية، عبر الإتجاهات العامة لمناهج بحثه، وأساليبه ووسائله الفنية، ومفاهيمه وأطره النظرية، التي ثبت إمكان نجاحها في دراسة موضوعاتها، وإن شابها - ولم يزل - شيء من الجدل والقصور.

قد يقال هنا إن المقصود هو - أولاً وقبل كل شيء - دراسة أدبية. وكما يرى جاك لينهارت J. Leenhardt فإن : " هذا لا يمنع قط معالجتها لموضوعها بمنظار علم الاجتماع، فإن علماء الإجتماع بدورهم كان لابد لهم من أن يحظروا على أنفسهم - لفترة طويلة ما - الاهتمام بالأدب اهتماماً جدياً"(١٧). يؤكد هذا، أن النقد الأدبي في معاناته وقصور تحليله عن الاحاطة بالواقعة الأدبية ومعالجة معطياتها والبحث في جمالياتها، وفي الوقت الذي ينحو فيه نحو التخصص، فإنه من الطبيعي أن يتطلع إلى أنماط أخرى للتفسير والتحليل مستوحاة من علم الاجتماع؛ وهو ما قد يؤدي إلى إغناء " متبادل " وتخط مشترك وفعال لمشكلات عدة.

وينبغي الإقرار بأن هذا النقد السوسيولوجي يلاقي - ولم يزل -

بعض التحفظات التي شاركت في خلقها مجموعة من العوامل؛ ومنها:

١ ـ سوء الفهم الشائع لمفهوم علم الاجتماع ، وما يجب أن تتضمنه الدراسات السوسيولوجية.

٢ ـ القصور البادي من ناحية علم الاجتماع الوصفي Scriptive Sociology في دراسة النظم النوعية في المجتمع، مثل اللغة والأب وغيرهما.

٣ ـ الشعور السائد بأنه لا يوجد سوى القليل في علم االإجتماع مما يمكن أن يقال في موضوع النقد السوسيولوجي.

٤ ـ التصور (الخاطيء) بابتعاد مجال النقد الأدبي عن الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع، من منطلق أن علماء الاجتماع أنفسهم أقرب إلى حصر أنشطتهم في حدود الوصف وليس التقويم.

٥ ـ إن النقد السوسيولوجي باستغراقه في البحث عن المرجع الاجتماعي للأثر الأدبي، وبتوسله المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية أخرى، قد ينساق في مجازفة يجد نفسه فيها مبعداً إلى محيط هامشي يختلط فيه ما هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى، أو ينزع إلى خطر الإنحباس في نقد داخلي، زينته الرجوع إلى ما هو إجتماعي.

وكما يقول لينهارت: " لقد افتقر المتقدمون الذين مهدوا لعلم إجتماع الأدب إلى طريقة، أكثر من افتقارهم إلى نظرية في الوعي، تكاد تكون ـ من حيث الوجهة التي تنظر بها إليها على الأقل ـ بديهية وواضحة. ذلك أنهم لم يعرفوا كيف يتابعون فكرتهم في قراءة دقيقة؛ ولذا فإن نقاط التقارب التي أملتها عليهم إمكاناتهم ظلت بعيدة ومتكلفة. ومع ذلك يمكن القول إن الافتقار إلى الدقة في الطريقة، لم يمنع دراساتهم أن تكون مثمرة، برغم مراوحة آرائهم بين الغموض والتعسف، اللذين يحولان دون ظهور هذا العوز الأساسي "[١٨].

وحتى الآن يمكن ملاحظة أن النقد السوسيولوجي قد ارتبط بفروض ثلاثة رئيسية هي :ـ

الأول، أن الأدب يعكس المجتمع والثقافة السائدة فيه.

والثاني، أن الأدب يعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع.

والثالث، أن الأدب كوسيلة إعلامية يرتبط بالرأي العام، ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعية والقيم، وفي سلوك الأفراد والجماعات(١٩).

وأياً كانت هذه الفروض Hypothesis التي مازالت حتى الآن مجرد فروض أكثر منها حقائق أو نظريات، فهي تشمل فكرة أساسية مؤداها أن للأدب وظيفة اجتماعية Social Function ، ذات زوايا مختلفة وأبعاد متعددة.. وهو ما يعني دوراً ما لعلم الاجتماع في عملية النقد الأدبي، أو بالأصح ضرورة النقد السوسيولوجي للأدب.

هوامش البحث

(١) بول موي : المنطق وفلسفة العلوم، ترجمة فؤاد حسن زكريا، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٢، الجزء الأول ص ٧٢.

(٢) د. محمد عارف : الجريمة في المجتمع ـ نقد منهجي لتفسير السلوك الإجرامي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٥، ص ص ٢ ـ ٣ مستخلص من:

English H. And C. English : A Compartive Dictionary Of psychoanalytical Terms, N. Y., Longmans, Green And Co., 1958. P. 131.

(٣) لعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي إثارة للإنتباه، بل القلق، أنه قد سيطرت عليه مع نشوء الأجناس الأدبية الجديدة، كالقصة القصيرة، والقصيدة الدرامية المتعددة الأصوات، نبرة جارفة من التعميم، الذي لا يفي كلا من مراحل العملية النقدية حقها من السبر والاكتشاف. ومن ثم فهو يهمل إهمالا شبه كلي الضوابط الأساسية لنظرية الأجناس الأدبية والإشكالات المتصلة بها، كما تتجلى في الإبداعات الأدبية المعاصرة. لمزيد من التفصيل، انظر :

خلدون الشمعة : الشمس والعنقاء ـ دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، ١٩٧٤، ص ص ٣٧ ـ ٤١.

(٤) د. شكري محمد عياد : " النقد الأدبي بين العلم والفن ". في الفكر المعاصر، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد ٢٥، يناير ـ فبراير ١٩٨٢، ص ٢١٠.

(٥) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٨، ص ٣٢.

(٦) أرسطوطاليس : فن الشعر، ترجمة د. شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٨.

(٧)

Elizabeth And T. Burns (eds) : Sociology Of Literature And Drama, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1973, P. 163.

(٨)

Bruford, W.H. : " Literary Criticism And Sociology ", in Literary Criticism And Sociology, J.P. Strelka (ed), The Pennsylvania State Univ. press, 1973, p.3.

(٩)

Bruford, W.H., Op. Cit., p. 27.

(١٠) د. محمد محمود الجوهري واخرون : ميادين علم الاجتماع، الطبعة الأولى، ١٩٧٠، دار المعارف بمصر، ص ٤٥٤، نقلا عن :

Barnett, J. : " The Sociology Of Art ", in Sociology Today, By Merton And Others (eds), Harper Torchbook Edition, N.Y., 1965, PP. 197 - 214.

(١١) Elizabeth And T. Burns, Op. Cit., p. 63.

(١٢) Bruford, W.H., Op. Cit., p.4.

(١٣) Ibid., p.4.

(١٤) Ibid., p. 167.

(١٥) Ibid., p. 170.

(١٦) Ibid., pp. 60 - 63.

(١٧) Leenhardt, J. : Sociologie De Lecture, Gallimard, Paris, 1982, p. 190.

(١٨) Ibid., p. 12.

(١٩) عبدالباسط محمد : " علم اجتماع الأدب ". في المجلة الاجتماعية القومية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، يناير ١٩٦٨، ص ٦٠

* * *

السرقات النثرية في النقد العربي

محمد خير شيخ موسى

ترتبط قضية السرقات الأدبية عامة بمسألة القدم والحداثة في الأدب بروابط وثيقة، وتمتد جذورها في تاريخنا الأدبي الى العصر الجاهلي، إذ نقف في أشعار بعض الشعراء فيه على مايدل أن المحدثين من الشعراء كانوا يتقفون آثار أسلافهم في الشعر، ويتواردون على أفكارهم ومعانيهم، ويتعاقبون على صورهم وتشبيهاتهم، ويتأثرون بمذاهبهم الفنية وأساليبهم، وينسجون على منوالهم فيها، كقول أمرىء القيس الذي أكد فيه جريه على سنة بعض أسلافة من الشعراء في بكاء الديار[1].

عوجا على الطل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن خذام

وأشار عنترة العبسي إلى سبق القدماء إلى المعاني والأفكار، فلم يغادروا لمن بعدهم منها شيئا فقال:[2]

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

وعبر كعب بن زهير عن ضيق مجال القول أمام شعراء عصره، إذ لم يترك الأول للآخر منه شيئا، فتراه يعيد أفكاره ومعانيه، ويكرر ألفاظه وتعابيره فقال:[3]

ما أرانا نقول إلا رجيعا أو معادا من لفظنا مكرورا

وقد نقف في أشعار القوم على بعض الأقوال الصريحة التي تدل

على انتشار ظاهرة السرقة والاغارة على الأشعار في العصر الجاهلي وموقف أهل العصر من هذه الظاهرة، كقول طرفة بن العبد :[٤]

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر القوم من سرقا

وكرر حسان بن ثابت هذا المعنى، فنفى تهمة السرقة عن شعره، وأكد أصالته فيه فقال :[٥]

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

وكانت السرقة الشعرية عيباً ونقيصة، وقد تودي بصاحبها الى السجن كما حل بالأعشى ميمون بن قيس إذ اتهمه النعمان بن المنذر بسرقة أشعار غيره وانتحالها فحبسه، فقال يذكر سجنه وينفي هذه التهمة عن نفسه :[٦]

وقيدني الشعر في بيته كما قيد الآسرات الحمارا
فكيف أنا وانتحال القوافي بعيد المشيب كفى ذاك عارا

وقد كانت أكثر سرقاتهم تجري على سبيل الاغارة والانتحال فذكر الأصمعي أن " كثيراً من شعر أمرىء القيس لصعاليك كانوا معه "[٧] وقال إن طفيلاً الغنوي أخذ من امرىء القيس شيئاً[٨] وألمح ابن سلام الى أسباب الاغارة والانتحال فربطها بشهرة الشاعر أو خموله فقال: " وكان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان قليل الشعر جيده، وكانت غطفان تغير على شعره فتأخذه، فتدعيه، ومنهم زهير ابن أبي سلمى "[٩] وكذلك كان المشاهير من الشعراء يفعلون، فروى الحاتمي " أن أولية بكر بن وائل كانوا يحلفون أن عامة شعر

أمرىء القيس لعمرو بن قميئة، وأنه كان بصحبة امرىء القيس، فغلبه على شعره... وأن معظم الشعر الذي يرويه الناس لعنترة هو لخراش بن شداد أخيه "[١٠].

واستمرت هذه الظاهرة بالانتشار بعد الاسلام، فلا نكاد نجد شاعراً من الشعراء في مختلف العصور ينجو من الاتهام بالسرق، وكان المشهورون منهم أكثر من غيرهم عرضة لذلك لدى العلماء والنقاد، لشدة عنايتهم بأشعارهم، ودوام نظرهم فيها، وكثرة مدراستهم لها، فبالغوا في سرقاتهم، فقال الاصمعي إن " تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة "[١١] وقال دعبل الخزاعي ان " ثلث شعر أبي تمام سرقة "[١٢] أيضاً، وقد ألفوا في سرقاته وسرقات غيره من الشعراء كتباً كثيرة.

وكان الشعر ميداناً واسعاً لمعظم السرقات، وإن لم يخل النثر منها، على الرغم من ضيق ساحة السرق فيه، فروى الجاحظ عن ابن الأعرابي قول أبي مسمار العكلي يمدح بعض خطباء قومه مرتجلاً[١٣].

لله در عامر إذا نطق　　　في حفل إملاك وفي تلك الحلق
ليس كأقوام يعرفون بالسرق　　　من خطب الناس ومما في الورق
يلفقون القول تلفيق الحلق　　　من كل نضاح الذفاري بالعرق

إذا رمته الخطباء بالحدق

وفي هذا القول دلالة واضحة على استعانة بعض الخطباء بأقوال غيرهم وسرقتها وتلفيق خطبهم منها، وإن كانت أخبارهم وأخبار غيرهم من أصحاب المنثور في ذلك نزرة وقليلة، إذ كان جل اهتمام أوائل الرواة والنقاد بالسرقات الشعرية، ولم تظهر العناية بالسرقات النثرية إلا بعد تطور النثر الفني، والكتابة منه خاصة، في العصر العباسي.

حركة التأليف في السرقات:

وقد بدأ الاهتمام النقدي بالسرقات مع بداية اشتغال العلماء والرواة بتدوين الآثار الأدبية ودراستها فعمد بعضهم الى تأليف بعض الكتب في سرقات الشعراء، وكان من أسبقهم الى ذلك ابن كناسة الأسدي (ـ ٢٠٧هـ)الذي خص " سرقات الكميت من القرآن وغيره "[١٤] بكتاب مفرد، وتابعه في ذلك الزبير بن بكار (ـ ٢٥٦هـ) فألف في " اغارة كثير على الشعراء "[١٥] كتاباً، وتوسع في ذلك ابن السكيت (ـ ٢٤٤هـ) فألف كتاباً في " سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه "[١٦] وألف ابن ابي طاهر طيفور (ـ ٢٨٠هـ) في السرقات كتابين منفصلين، وجعل أحدهما عاماً يشمل " سرقات الشعراء " وخص بثانيهما " سرقات البحترى من أبي تمام "[١٧]، وفي أواخر هذا القرن الثالث ألف ابن المعتز (ـ ٢٩٦هـ) " كتاب السرقات "[١٨] واستأثرت السرقات باهتمام نقاد القرن الرابع وبلاغييه، ووجدوا فيها مجالاً واسعاً لاظهار قدراتهم النقدية والثقافية، فجعلوا لها رتباً ومنازل ومصطلحات كثيرة، وأصبحت معرفتها دليلاً على تبريز الناقد وتفوقه فقال القاضي الجرجاني (ـ ٣٩٢هـ) في صدر حديثه عن سرقات المتنبي في الوساطة؛ " هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علما برتبه ومنازله "[١٩].

وقد فتح باب التأليف في السرقات على مصراعيه منذ أوائل هذا القرن وكان للصراع النقدي حول الشعراء المحدثين وأصحاب البديع،

وعلى رأسهم أبو تمام، أثر كبير في اتساع مجال القول في السرقات فقال الآمدي : " إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشاعر، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب اخراج ما استعاره من معاني الناس[٢٠] " فألّفت في سرقاته وسرقات غيره من الشعراء المحدثين " كتب كثيرة ككتاب " سرقات أبي تمام "[٢١] لابن عمار القطربلي (ـ ٣١٩هـ) وكتاب "سرقات البحتري من أبي تمام" و " كتاب السرقات الكبير "[٢٢] لبشر بن يحيى النصيبي (أوائل القرن الرابع) و " كتاب السرقات لجعفر بن حمدان الموصلي (ـ ٣٢٣هـ) وقال ابن النديم انه " لم يتمه، ولو أتمه لاستغنى الناس عن كل كتاب في معناه "[٢٣] وكتاب "سرقات أبي نواس "[٢٤] لمهلهل بن يموت (ـ ٣٣٤هـ) وكتاب " الخاص والمشترك في المعاني" للآمدي (ـ ٣٧٦هـ) "تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك فيها العرب ولا ينسب مستعملها الى السرقة وإن كان قد سبق إليها، وبين الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفردوا به، ومن اتبعهم فيه "[٢٥] وله كتاب في " نثر المنظوم" لا نعرف من أمره شيئاً، وإن كان عنوانه يدل على أنه يدخل في باب السرقات النثرية، أو أنه يجري على شاكلة كتاب الثعالبي (ـ ٤٢٩) في "نثر النظم وحل العقد "[٢٦] الذي اقتصر فيه على نثر ولم تكد تهدأ حدة الصراع النقدي حول أبي تمام وأصحاب البديع حتى نشبت في ساحة النقد العربي معركة جديدة حول شعر المتبي (ـ ٣٥٢هـ)، وكانت لهذا المعركة منذ بدايتها عدة وجوه مختلفة حددت مسارها، وقيدت مواضعها، إذ أثار المتنبي بتعاليه وجرأته موجة شديدة

من العداء لشخصه، فانعكس هذا العداء على شعره، ووجد الطاعنون عليه في السرقات مجالاً واسعاً للغض منه فألف الحاتمي (ـ ٣٨٨هـ) في سرقاته العربية " الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره "[٢٧] كما ألف في سرقاته اليونانية " الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي من شعره كلام أرسطو "[٢٨]، وألف ابن وكيع التنيسي (ـ ٣٩٣هـ) " كتاب المنصف للسارق والمسروق في اظهار سرقات المتنبي "[٢٩] وبالغ في ذلك فألف ابن جني (ـ ٣٩٢هـ) كتاباً في "النقض على ابن وكيع في شعر المتنبي وتخطئته"[٣٠] وقال ابن رشيق أن "ابن وكيع قد قدم في صدر كتابه علي أبي الطيب مقدمة لا يصح معها لأحد شعر إلا الصدر الأول أن سلم ذلك لهم، وسمى كتابه المنصف مثلما سمي اللديغ سليماً ما أبعد الانصاف منه"[٣١].

ولم تكن حركة التأليف في السرقات مقصورة على هذه الكتب الخاصة بها، وتغلب على معظمها الصبغة التطبيقية، وإنما كان للسرقات حضور دائم في معظم كتب الأدب والنقد إن لم نقل كلها إذ لا يكاد كتاب من هذه الكتب المؤلفة منذ أوائل القرن الثالث يخلو من الحديث عن سرقات الشعراء والكتاب والخطباء ورصدها وتتبعها وابداء الرأي فيها، ككتاب فحول الشعراء للأصمعي (ـ ٢١٦هـ)، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام (ـ ٢١٣هـ)، وكتاب عيون الأخبار وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (ـ ٢٧٦هـ) وكتاب البيان والتبيين وغيره من كتب الجاحظ (ـ ٢٥٥هـ) ورسائله، وكتاب طبقات الشعراء المحدثين وكتاب البديع لابن المعتز (ـ ٢٩٩هـ) وغيرها من كتب الأدب والنقد المؤلفة في القرن الثالث، ولم يكن حديث السرقات فيها يتعدى الجوانب التطبيقية المباشرة، وإبداء بعض الآراء الوجيزة فيها، ثم اتسع هذا الحديث في الكتب النقدية

البلاغية المؤلفة في القرن الرابع، كمعيار الشعر لابن طباطبا (ـ ٣٢٢هـ) والموازنة للآمدي (ـ ٣٧٠هـ) وحلية المحاضرة للحاتمي (ـ ٣٨٨هـ) والوساطة للقاضي الجرجاني (ـ ٣٩٣هـ) والصناعتين للعسكري (ـ ٣٩٥هـ) وغيرها من الكتب التي خص مؤلفوها السرقات فيها بأبحاث مطولة، تناولوا فيها أصولها وفروعها ورتبها ومنازلها وأقسامها ومصطلحاتها، ولم يقتصروا في ذلك على السرقات الشعرية فحسب، وإنما تعدوه الى النثر أيضاً، وسنقتصر في حديثنا عن آرائهم في السرقات على من كان لديه منهم شيء من الاهتمام بالسرقات النثرية خاصة، أو السرقات الأدبية عامة.

السرقات النثرية في نقد القرن الثالث :

ومن أوائل ما نقف عليه من آراء الأدباء والنقاد في الاصالة والابتداع، والاحتذاء والاتباع، والأخذ والسرق قول ابن المقفع (ـ ١٤١هـ) في الأدب الكبير: " فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه أو يستحسن منه فلا يعجبن به اعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتباه... ومن أخذ كلاماً حسناً عن غيره فتكلم به في موضعه على وجهه فلا يزين عليه في ذلك ضؤولة... أن لا يكون هو استحدث ذلك وسبق إليه "[٣٢] وفي هذا القول دلالة واضحة على النظرة الشمولية الواسعة إلى مسألة الابتداع والاتباع والأخذ والاستعانة في الأدب لدى ابن المقفع، إذ ربط هذه المسألة بقضية القدم والحداثة، والمجال الثقافي للأديب، فلم ير في تعويله على كلام من سبقه والاتكاء عليه والأخذ منه عيباً أو ضؤولة، واشترط لذلك حسن أخذه واجتنائه، واستعماله في مواضعه السليمة

وعلى وجوهه الصحيحة. وعلى ذلك جرى أوائل الأدباء والنقاد في النظر الى السرقات، فكانوا كما قال الآمدي "لا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشاعر"[٣٣]، كما تدل على ذلك ملاحظات الأصمعي التي أبداها في سرقات كثير من الشعراء كقوله: " وطفيل عندي أشعر من أمرىء القيس، وقد أخذ طفيل من امرىء القيس شيئا "[٣٤] وربما كان في أخذ المعنى والزيادة فيه دلالة على قدرة الشاعر وبراعته لديه كقوله: " وأوس بن حجر أشعر من زهير، ولكن النابغة طاطأ منه، قال أوس : يجيش ترى منه الفضاء معضلاً، في قافية، وقال النابغة، فجاء بمعناه في نصف بيت وزاد شيئا آخر:

جيش يظل به الفضاء معضلا		يدع الاكام كأنهن صحاري[٣٢]

وإذا كنا لا نجد عند هؤلاء العلماء والرواة اهتماماً نظرياً بالسرقات وتعليلها تعليلاً نقدياً واضحاً، كما لم نجد لديهم اهتماماً بالسرقات النثرية، فإننا نجد ذلك لدى الجاحظ (ـ ٢٥٥هـ) الذي يعد من أسبق النقاد إلى البحث في ظاهرة السرقات وتعليلها، وعدم الاقتصار فيها على السرقات الشعرية فحسب، فأولى السرقات النثرية قسطاً وافراً من عنايته النقدية ونظر إلى السرقات الأدبية عامة بمنظار واسع يشمل المجال الثقافي للأديب، ويؤكد حتمية التأثر والتأثير ويقلل السرقة بالاعجاب ويجعلها وقفاً على الغريب من المعاني والأساليب فيقول: "ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم إلى تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب... أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء بعده من الشعراء أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لابد أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه "[٣٦] وعلى أساس هذا

الموقف النقدي الواضح وجدناه ينظر الى سرقات البلغاء والكتاب ويفرق بين آثار الثقافة والاكتساب، وعلامات السرقة والاغتصاب فيقول: " وسماع الألفاظ ضار ونافع : فالوجه النافع أن يدور في مسامعه، ويغيب في قلبه، ويخيم في صدره، فإذا طال مكثها تناكحت ثم تلاقحت وكانت نتيجتها أكرم نتيجة، وثمرتها أطيب ثمرة، لأنها حينئذ تخرج غير مسترقة ولا مختلسة ولا مغتصبة ولا دالة على فقر، إذ بين القصد إلى شيء بعينه والاعتماد عليه دون غيره، وبين الشيء إذا عشعش في الصدر ثم باض ثم فرخ ثم نهض، بين أن يكون الخاطر مختاراً واللفظ اعتسافاً واغتصاباً فرق بيّن. ومتى اتكل صاحب البلاغة على الهوينا والوكال وعلى السرقة والاحتيال لم ينل طائلاً[٣٧] ولذلك فقد عد حفظ الكتاب لجملة من الالفاظ أو التعابير المختارة وتضمينها كتبهم ورسائلهم ضرباً من السرق، لما فيه من دلالة على الاستكراه والتكلف والفقر الثقافي فقال: " والوجه الضار أن يتحفظ ألفاظاً بأعيانها من كتاب بعينه، أو من لفظ رجل ثم يريد أن يعد لتلك الألفاظ قسمها من المعاني، فهذا لا يكون إلا فقيراً وحائفاً وسروقاً ولا يكون إلا مستكرهاً لألفاظه متكلفاً لمعانيه مضطرب التأليف متقطع النظام، فإذا مر كلامه بنقاد الألفاظ، وجهابذة المعاني استخفوا عقله، ويهرجوا علمه "[٣٨].

وفي حدود هذه الآراء وقف الجاحظ على سرقات بعض الشعراء والخطباء والبلغاء، ونأى عن المبالغة في الاتهام بالسرقة، وآثر استعمال لفظ الأخذ أو الاحتذاء أو ما يقاربها من الألفاظ للدلالة عليها، شأنه في ذلك شأن معاصريه من الأدباء، فروى أن " عبيدالله بن الحسن وفد على المهدي معزياً ومهنئاً، وأعد له كلاماً، فبلغه أن الناس قد أعجبهم كلامه، فقال لشبيب بن شيبة : إني والله ما التفت إلى هؤلاء، ولكن سل لي

أبا عبيدالله الكاتب عنه، فسأله فقال : ما أحسن ما تكلم به، على أنه أخذ مواعظ الحسن ورسائل غيلان، فلقح بينهما كلاماً. فأخبره بذلك شبيب، فقال عبيدالله: لا والله إن أخطأ حرفاً واحدا "[٣٩] وكان الخطباء والكتاب يتأدبون بكلام البلغاء منهم، ويتأثرون به، ولا يخفى على النقاد مقدار هذا الأثر وطبيعته، ولا يجدون فيه كبير عيب عليهم، كما لم يجد الجاحظ في استعمال بعض ما يجري على ألسنة العرب من الألفاظ والتعابير دليلاً على السرقة أو الاحتذاء فقال: " وصف الخريمي شعر نفسه في مديح أبي دلف حيث يقول :

له كلم فيك معقولة إزاء القلوب كركب وقوف

ويظنون أن الخريمي إنما احتذى في هذا البيت على كلام أيوب بن القرية حين قال له بعض السلاطين: ماذا أعددت لهذا الموقف ؟ قال ثلاثة حروف " كأنهن ركب وقوف: دنيا وآخرة ومعروف"[٤٠] وفي قوله "ويظنون " اشارة واضحة إلى سوء ظنه بما ذهبوا إليه في ظنهم، فاستعمل لفظ الاحتذاء للدلالة على ذلك، وكان يؤثر استعمال لفظ الأخذ في الصريح من السرق كقوله في الدلالة على بعض السرقات النثرية : "مر عمر بن ذر بعبيدالله بن عياش وقد كان سفه عليه فأعرض عنه، فتعلق بثوبه ثم قال له: يا هناه ، إنا لم نجد لك إن عصيت الله فينا خيراً من أن نطيع الله فيك. وهذا كلام أخذه عمر بن ذر من عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) قال عمر: إني والله ما أدع حقاً لله لشكاية تظهر، ولا لضَبّ يحتمل، ولا لمحاباة بشر، وإنك والله ما عاقبت من عصى الله فيك بمثل أن تطيع الله فيه "[٤١].

ولم يعن ابراهيم بن المدبر (ـ ٢٧٩هـ) بالسرقات في رسالته

العذراء، وإن كان قد حذر الكاتب منها في أثناء حديثه عن ثقافته فقال : " ولا تطمع باستعادتك ألفاظ الناس وكلامهم، فإن ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليك، ومن كان مرجعه إلى اغتصاب ألفاظ من تقدمه والاستضاء بكوكب من سبقه، وسحب ذيل حلة غيره، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه ونتائج ذهنه الكلام الحر والمعنى الجزل، فلم يكن من الصناعة في عير ولا نفير "(٤٢).

كما لم يول ابن قتيبة (ـ ٢٧٦هـ) موضوع السرقات عناية نظرية خاصة، وإن كان قد أكثر من الاشارة إلى سرقات الشعراء والدلالة على مواضعها وأصولها في بعض كتبه، كما أكثر من الاشارة إلى أوجه التشابه في ألفاظ بعض النصوص النثرية ومعانيها، دون أن ينسب ذلك إلى السرقة، وإنما كان يكتفي من ذلك بالقول : قال فلان من الخطباء أو الكتاب أو البلغاء، ثم يردفه بما يشبهه من النثر أو الشعر كقوله : " قال رجل للحسن بن سهل : أيها الأمير، أسكتني عن وصفك تساوي أفعالك في السؤدد، وحيرني فيها كثرة عددها فليس إلى ذكر جمعيها سبيل، وإن أردت ذكر واحدة اعترضت أختها، إذ لم تكن الأولى أحق بالذكر منها، فلست أصفها إلا باظهار العجز عن صفتها... وفي مثل ذلك كتب آخر إلى بعض الوزراء : وأيتني فيما أتعاطى من مدحك كالمخبر عن ضوء النهار الباهر، والقمر الزاهر الذي لا يخفى على ناظر، وأيقنت أني حيث انتهى بي القول منسوب إلى العجز، ومقصر عن الغاية، فانصرفت عن الثناء عليك إلى الدعاء لك، ووكلت الاخبار عنك إلى علم الناس بك "(٤٣) وقد يورد أبياتاً من الشعر ثم يتبعها ما يشابهها ويحذو حذوها من أقوال الكتاب فذكر أنه " حُجب رجل فكتب:

أبا جعفر إن الولاية إنْ تكن منبّلة قوما فأنت لها نُبل

فـلا ترتفـع عنَـا لشــيء وليتــه   كما لم يصغُر عندنـا شأنك العزل

وكتب رجل من الكتاب في هذا المعنـى إلـى صديـق لـه: إن كـان ذهولك عنا لدنيا أخضلت عليك سماؤها... فإن أكثر ما يجـرى فـي الظـن بـك، بـل فـي اليقيـن منـك، أنـك أملـك لعنـانك أن يجمـح بـك، ولنفسـك أن تستعلي عليك إذا لانت لك أكنافها... لأنك لم تنل ما نلت خلساً ولا خطفـاً، ولا عن مقدار جرف إليك غير حقك... وأيم الله، لولا ما بليت النفس من الظن بك، وأن مكانك منها لا يسده غيرك نسخت عنك وذهلت عن إقبـالك وإدبـارك "(٤٤) وقـد يتتبـع أوجـه التشـابه بيـن بعـض الخطـب الفارسـية والعربية كقولـه: " قرأت في بعض سير العجم أن أرادشير لما استوثق لـه أمره جمع الناس وخطبهم خطبة بليغة... وتكلم ومتكلمهم مجيبـاً فقـال : لازلت أيها الملك محبوباً من الله بعـزة النصـر... فقـد أشـرق علينـا مـن ضياء نورك ما عمنا عموم ضياء الشمس، ووصل إلينا من عظيم رأفتـك ما اتصل بأنفسنا، اتصال النسيم، فجمعـت الأيـدي بعـد افتراقهـا، والكلمـة بعد اختلافها... وفي مثله قال خالد بن صفـوان لـوالٍ دخـل عليـه: قدمـت فأعطيت كلاً بقسطه من نظرك ومجلسك وصلاتك وعدلك حتـى كـأنك مـن كل أحد أو كأنك لست من أحد(٤٥)، وربما ألمح إلى وجه السرقة في بعض الآراء النقدية، فذكر الصحيفة الهندية، وأتبعها قولاً لجعفـر البرمكي فـي البلاغة وقال: " وفي كتاب للهند : أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيـب رابط الجـأش ... ولا يدقـق المعـاني كـل التدقيـق، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح... ويكون قد تعود حذف فضـول الكـلام، وإسـقاط مشتركات الألفاظ... ونحو هذا قول جعفر بن يحيى البرمكي وقيل له : ما البيان ؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويحكي عن مغزاك، وتخرجـه

من الشركة ولا تستعين عليه بالفكرة والذي لابد له منه أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً من الصنعة، بريئاً من التعقد "[٤٦] وقد تجنب في ذلك كله الإشارة إلى السرقة أو ما يقاربه، واكتفى بالدلالة على أوجه التشابه بين معاني هذه النصوص النثرية وغيرها من النصوص.

وسلك سبيله في ذلك المبرد (ـ ٢٨٥هـ) في الكامل، فأكثر من ذكر المعاني المشتركة وروايتها على تواليها دون الاشارة إلى وجه السرقة ـ وإن كانت جلية ـ فيها كقوله : " يروى عن الأصمعي أنه قال : هجم علي شهر رمضان وأنا بمكة، فخرجت إلى الطائف لأصوم بها هرباً من حر مكة، فلقيني أعرابي فقلت له: أين تريد؟ فقال: أريد هذا البلد المبارك لأصوم هذا الشهر المبارك فيه، فقلت: أماتخاف من الحر؟ فقال: من الحر أفر. وهذا الكلام نظير كلام الربيع بن خثيم فإن رجلاً قال له ـ وقد صلى ليله حتى أصبح ـ أتعبت نفسك، فقال: راحتها أطلب. ونظير هذا قول روح بن حاتم ـ ونظر إليه رجل واقفاً بباب المنصور في الشمس ـ فقال: قد طال وقوفك في الشمس، فقال: ليطول وقوفي في الظل... وهذا معنى كثير حسن جميل"[٤٧] وعلى هذا النحو تتبع كثيراً مما اشترك فيه البلغاء والشعراء من المعاني، ودل على أوجه التشابه بينها، دون أن يرى في ذلك عيباً عليهم، بل ربما وجدناه يستحسن تكرار المبتدع الجميل منها كما هو واضح في تعليقه على هذه المعاني المشتركة، ولم نجد في حديثه عن السرقات ما يسوغ قول د. بدوي طبانة: "إن المبرد أول من فتح باب القول في السرقات في النقد العربي"[٤٨] وكان قد سبقه إلى فتح هذا الباب والولوج فيه عدد غير قليل من نقاد القرن الثالث، ولم تكن أحاديثهم عن السرقات الأدبية عامة تتعدى حدود إبداء بعض الملاحظات الوجيزة فيها، وتحذير الأدباء من التعويل عليها، ورصد

بعض المعاني المشتركة وتتبعها، دون البحث في أصول السرقات وتفصيل القول في شعبها وفروعها ووضع المصطلحات الكثيرة لها، كما هو الشأن لدى نقاد القرن الرابع.

السرقات النثرية في نقد القرن الرابع:

وقد بدأ الاهتمام النقدي بهذه الجوانب النظرية في السرقات الأدبية لدى نقاد هذا القرن بربطها بمسألة القدم والحداثة في الأدب والاعتراف بحاجة المحدثين من الأدباء إلى الاقتداء بالمتقدمين والاقتباس منهم، وجعلوا لذلك حدوداً تفصل ما بين السرقة والاحتذاء، أو الإفادة من معاني المتقدمين، فاشترطوا التلطف في أخذ المعنى المبتدع وتناوله، وكسوته حللاً لفظية جديدة تدل على قدرة الأديب، وتنفي عنه تهمة السرقة التي أخذت تتميز بأنواعها ومراتبها ومصطلحاتها كما يتجلى ذلك في قول الهمذاني (- ٣٢٠هـ) في مقدمة الألفاظ الكتابية : " ولا غنى بالكاتب البليغ ولا الشاعر المغلق ولا الخطيب المصقع عن الاقتداء بالأولين، والاقتباس من المتقدمين، واحتذاء مثال السابقين فيما اخترعوه من معانيهم، وسلكوه من طرقهم، كأن الأول لم يترك للآخر شيئاً، فمن أخذ معنى بلفظه فقد سرقه، ومن أخذه ببعض لفظه فقد سلخه، ومن أخذه عارياً وكساه من عنده لفظاً فهو أحق به ممن أخذه منه "[٤٩].

وقد توسع في ذلك ابن طباطبا العلوي (- ٣٢٢هـ) في عيار الشعر، فخص السرقات فيه بصفحات طويلة وحدث فيها عن أصولها ودواعيها، وطرق تناولها وتلبيسها واخفائها، وربطها بمسألة القدم

والحداثة في الأدب، فوجد أنها ضربة لازب للمحدثين بعد أن ضاقت عليهم سبل المعاني فقال: " وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها "(٥٠) وفرق بين نوعين من أنواع السرقة وهما : الاغارة، وحسن الأخذ والاستعارة، وجعل العيب النقدي مقتصراً على النوع الأول منهما، فقال موجهاً حديثه إلى الشاعر خاصة: " ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره... ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة "(٥١) ووجد في النوع الثاني دليلاً على فضل الشاعر وإحسانه فقال : " وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه "(٥٢) ثم مضى يدل على طرق السرق وأساليب تلبيسه وإخفائه، وجعل حديثه في ذلك عاماً يشمل سائر أنواع السرقات الأدبية في الشعر أو النثر فقال: " ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى الحيله وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء... وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن... وقيل للعتابي : بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بحل معقود الكلام. فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة.. ومناسبة لكلام الخطباء البلغاء وفقر الحكماء "(٥٣) ففتح بذلك

باب الحديث عن نثر المنظوم ونظم المنثور، وكان من أسبق النقاد الذين وصلت إلينا آثارهم إلى هذا الحديث، ثم فصل في القول من أتى بعده من النقاد والبلاغيين.

وكان الاعتماد على الشعر ونثر منظومه أو حل معقود، قد أصبح أسلوباً شائعاً لدى كثير من الكتاب في العصر العباسي، وإذ وجدوا فيه متسعاً للوفاء بأغراض الكتابة التي اتسعت آفاقها، وتنوعت مذاهبها وأساليبها في هذا العصر، فوجدوا في الشعر كنزاً من المعاني والتعابير، فأخذوا يعتمدون في كثير منها عليه، ولا يكاد يعدل عن ذلك أحد منهم، فروى أبو أحمد العسكري (ـ ٣٨٢هـ) عن ابراهيم بن العباس الصولي (ـ ٢٤٣هـ) قوله: " إني ما اتكلت قط في مكاتبتي إلاّ على ما يجلبه خاطري، ويجيش به صدري، إلاّ قولي: وصاروا ما كان يحرزهم يبرزهم، وما كان يعقلهم يعتقلهم. وقولي: استنزلوه من معقل إلى عقال، وبدلوه آجالاً من آمال. فإني ألممت بقول مسلم:

موف على مهج في يوم ذي رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل

ويقول أبي تمام:

فإن تبن حيطاناً عليه فإنما أولئك عقّالاته لا معاقله[٤٠]

وقد أولى العسكري السرقات النثرية عناية خاصة، فأطال الوقوف عند سرقات كثير من البلغاء والكتاب وأورد منها أطرافاً كثيرة تدخل بمجملها في بابين رئيسيين: السرقة من الشعر كما يتجلى في المثال السالف، والسرقة من النثر كقوله: " كان يحيى بن خالد البرمكي يقول: ما أحد رأى في ولده ما أحب إلا رأي في نفسه ما يكره. أخذه من

قول أكثم بن صيفي : من سره بنوه ساءته نفسه "[٥٥] وقد يتتبع السارق السرقة لدى أكثر من واحد من البلغاء فيورد أصولها وفروعها كقوله:[٥٦] "كتب اسماعيل بن صبيح إلى بعض الرؤساء: في شكر ما تقدم من إحسان الأمير شاغل عن استبطاء ما تأخر منه. فأخذه أحمد بن يوسف فكتب إلى بعضهم: أحق من أثبت لك العذر في حال شغلك من لم يخل ساعة من برك وقت فراغك. ثم أخذه من أحمد بن يوسف سعيد بن حميد فكتب: لست مستقلاً بشكر ما مضى من بلائك فأستبطىء درك وما أومل من مزيدك. ثم أخذ حمد بن مهران فكتب في فصل: ولئن تعذرت حاجتي قبلك، لطالما تيسر لي أمثالها عندك، ولست أجمع إلى العجز عن شكر ما أمكن التسرع الى الاستبطاء فيما تعذر" أخذ هذا كله من قول على بن أبي طالب (رضي الله عنه): لا تكونن كمن يعجز عن شكر ما أوتي ويبتغي الزيادة فيما بقي.

وتابع أبو هلال العسكري (ـ ٣٥٩هـ) خاله أبا أحمد العسكري في الاهتمام بالسرقات، وأولى السرقات النثرية عناية خاصة، فوقف على سرقات بعض الكتاب من الشعر أو النثر أو منهما معاً في آن واحد فذكر في الأوائل أن أحمد بن يوسف بعث في النيروز إلى المأمون بهدية وكتب فيها: هذا يوم جرت فيه العادة بألطاف السادة، وقد قلت:

على العبد حقّ فهو لابد فاعله وإن عظم المولى وجلت فضائله

فعوّل سعيد بن حميد على هذا المنظوم والمنثور فكتب إلى أبي صالح بن يزداد، وكان خلفه على ديوان الرسائل: النفس لك، والمال منك، والرجاء موقوف عليك، والأمل مصروف إليك، فما عسانا نهدي لك في هذا اليوم، وهو يوم قد شملت فيه العادة الأتباع الأولياء بإهدائهم

السادة العظماء. قال أحمد بن أبي طاهر : أخذ صدر هذا الكلام من المعلى بن أيوب للمعتصم وقد طلب منه مالاً : النفس لأمير المؤمنين، والمال منه، وليس فيما أوجبه الحق نقيصة، ولا على أحد منافيه غضاضة. وباقيه من كلام أحمد بن يوسف وغيره حتى لو ألحق كل كلام بصاحبه لعري منه سعيد فلم يكن له إلا تأليفه "[٥٧] : وكان سعيد بن حميد كثير التعويل على غيره في كتبه ورسائله، فأكثر النقاد من تعقب سرقاته، وروى الأصبهاني عن ابراهيم بن المدبر قوله : " كانت فضل الشاعرة من أحسن خلق الله خطاً وأفصحهم كلاماً... فقلت يوماً لسعيد : أظنك يا أبا عثمان تكتب لفضل رقاعها وتقيدها وتخرجها، فقد أخذت نحوك في الكلام وسلكت سبيلك. فقال وهو يضحك : ما أخيب ظنك، ليتها تسلم مني ولا آخذ كلامها ورسائلها والله يا أخي لو أن أفاضل الكتاب وكبراءهم وأمثالهم أخذوا عنها لما استغنوا عن ذلك "[٥٨] وكانوا يقولون: " لو قيل لكلام سعيد وشعره: ارجع إلى أهلك لما بقي معه شيء "[٥٩] وكان سعيد من أشهر كتاب العصر العباسي[٦٠] وأقدرهم.

وقد خصص أبو هلال العسكري الباب السادس من الصناعتين للسرقات الأدبية وجعل عنوانه : " حسن الأخذ وقبيحه "، ولخص فيه مجمل ما انتهت إليه آراء النقاد في هذا الموضوع، وردد أكثر أقوالهم فيه، وبدأ بالحديث عن ضيق سبل المعاني على المتأخرين وحاجتهم إلى التعويل على أسلافهم فيها، واشترط لذلك ـ كسلفه الهمذاني ـ إعادة صياغتها وكسوتها فقال مردداً كلامه : " وليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حلتها الأولى... فإذا فعلوا ذلك

فهم أحق بها ممن سبق إليها... فمن أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان له. وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس على أحد فيه عيب إلاّ إذا أخذه بلفظه كله أو أخذه فأفسده "(٦١) وعلى ذلك فقد فرق بين حسن الأخذ وقبيحه، وقسم ما يتصل بالنثر من أولهما إلى : اتباع المنثور، والمنظوم، وضرب لهما أمثله كثيرة كقوله: " ومن حسن الاتباع قول ابراهيم بن العباس الصولي حين كتب: إذا كان للمحسن من النواب ما يقنعه، وللمسيء من العقاب ما يقمعه، ازداد المحسن في الاحسان رغبة، وانقاد المسيء للحق رهبة. أخذ من قول علي (رضي الله عنه) : يجب على الوالي أن يتعهد أموره، ويتفقد أعوانه حتى لا يخفى عليه إحسان محسن ولا إساءة مسيء، ثم لا يترك واحداً منهما بغير جزاء، " فإن ترك ذلك تهاون المحسن واجترأ المسيء وفسد الأمر وضاع العمل. وسمع بعض الكتاب قول نصيب :

فعاجوا فأثنوا بالذي أنت أهله		ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

فكتب : ولو أمسك لساني عن شكرك لنطق على أثرك. وكتب في فصل آخر: لو جحدتك إحسانك لأكذبتني آثاره، ونمت على شواهد "(٦٢). وأفضت به هذه الأمثلة إلى الحديث عن حل المنظوم فقسمه إلى أربعة أضرب: "فضرب منها يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه، وضرب ينحل بتأخير لفظة وتقديم أخرى فيحسن محلوله ويستقيم، وضرب ينحل على هذا الوجه فلا يحسن ولا يستقيم، وضرب تكسو ما تحته من المعاني ألفاظاً من عندك، وهو أرفع درجاته "(٦٣). وأورد على ذلك كله جملة من الأمثلة التطبيقية، وانتقل إلى قبيح الأخذ الذي يعد سرقة لديه وقال من حده : " قبيح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره،

وتخرجه في معرض مستهجن، والمعنى إنما يحسن بالكسوة... فما أخذ بلفظه ومعناه وادعى أخذه وادعى له أنه لم يأخذه، ولكن وقع له كما وقع للأول، كقول أبي عمرو: عقول رجال توافت على ألسنتها... والأخذ إذا كان كذلك كان معيباً، وإن ادعى أن الآخر لم يسمع قول الأول، فإن صحة ذلك لا يعلمها إلاّ الله "(٦٤). وختم هذا الباب بالتباهي يسبقه إلى تفصيل القول في السرقات وتفتيق شعبها وفروعها فقال : " وقد أتيت في هذا الباب على الكفاية، ولا أعلم أحداً ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدىء وقول التالي، وبين فضل الأول على الآخر، والآخر على الأول، إنما كان العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط "(٦٥) وكان معاصره الحاتمي قد ادعى ذلك أيضاً. وقد استأثر موضوع السرقات باهتمام الحاتمي (ـ ٣٨٨هـ) فاستغرق معظم جهوده النقدية كما تدل على ذلك كتبه ورسائله، فتناول سرقات المتنبي بكتابين متواليين كما مر بنا قبل قليل، وخصص جزءاً من كتابه المفقود " الحالي والعاطل في نقد الشعر "(٦٦) للسرقات كما يدل على ذلك حديثه عن هذا الكتاب في حلية المحاضرة، وقد انصبت جهوده في هذا الكتاب على الجوانب التطبيقية في السرقات الشعرية وخص الجانب النظري بباب مطول في حلية المحاضرة تناول فيه أنواعها ومراتبها ومنازلها ومصطلحاتها وقال في صدره: "هذا فصل أودعته فقراً من أنواع الاحتيال والاختزال والاقتضاب والاستعارة والاحسان في السرق والاساءة فيه، والنقل والعكس والتركيب والاهتدام والسابق واللاحق والمبتدع والمتبع، وغير ذلك مما يفتقر الأديب المرهف إلى مطالعته، وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع، وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أن أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها "(٦٧) ثم أتى بعد ذلك

على ذكر عشرين نوعاً من أنواع السرق المختلفة وعرف كل نوع منها تعريفاً دقيقاً، ومثل لـه بعدة أمثلة، وصارت هذه الأنواع بمصطلحاتها وشواهدها وحدودها أصلاً معتمداً لدى معظم من أتى بعده من البلاغيين والنقاد، وإن كان قد بالغ في ذلك مبالغة شديدة، فأغرق في التشعيب والتفريع والاصطلاح، وقد لاحظ ذلك صاحب العمدة فقال في صدر الباب الذي خصصه للسرقات : " وهذا باب متسع جًدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لاتخفى على الجاهل. وقد أتى الحاتمي في حلية المحاضرة بألقاب محدثة تدبرتها، وليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والاغارة والمرافدة والاستلحاق، وكلها قريب من قريب، قد استعمل بعضها في مكان بعض غير إني ذاكرها على ما خيلت فيما بعد "[٦٨] ومع ذلك تابع الحاتمي في أكثر ما أورد من أنواع السرق ومصطلحاته وشواهده إذ كانت هذه الأنواع والمصطلحات قد أصبحت أصلاً معتمداً لدى معظم النقاد والبلاغيين في السرقات الأدبية عامة، وإن كان اهتمامه فيها قد انصب على الشعر فحسب، وزاد عليها ابن رشيق فصلاً في حل الشعر وقال إنه من " أجل السرقات "[٦٩] واقتصر في التمثيل له على شاهدين فحسب فقال: "وأخذ الكتاب قولهم: قدمت قبلك، من قول الأقرع بن حابس، ويروى لحاتم :

إذا ما أتى يوم يفرق بيننا بموت فكن أنت الذي تتأخر

وقولهم، وأتم نعمته عليك، من قول عدي بن الرقاع العاملي:

صلى الاله على امرىء ودعته وأتم نعمته عليه وزادها

فما جرى هذا المجرى لم يكن فيه على سارقه جناح عند الحذاق وفي أقل مما جئت به كفاية "[٧٠] مشيراً بذلك إلى عقم الحديث في باب السرقات عامة.

وقد لاحظ أبو حيان التوحيدى (نحو ٤٠٠هـ) إغراق معاصريه في هذا الباب، وكثرة تتبعهم لما تشابه من معاني الأدباء وألفاظهم ونسبتهم ذلك إلى السرق فقال: "وما أكثر أن يقال: أخذ فلان من فلان، وأغار فلان على فلان، والخواطر تتلاقي وتتواصل كثيراً، والعبارة تتشابه دائماً، ومن عرف قوى الطبيعة وأسرار العقل لم يستكثر توارد لسانين على لفظ، ولا تسانح خاطرين على معنى "[٧١].

ودعا الخطباء والكتاب إلى الاستعانة بالقصار من الحكم البليغة، ومصاريع أبيات الشعر منثورة أو منظومة، ولم ير في ذلك عيباً عليهم فقال على لسان بعض شيوخه: " وما أحسن معونة الكلمات القصار المشتملة على الحكم الكبار لمن كانت بلاغته في صناعته بالقلم واللسان، فإنها توافيه عند الحاجة، وتستصحب أخواتها على سهولة، وهكذا مصاريع أبيات الشعر، فانها تختلط بالنثر متقطعة وموزونة، ومنتثرة ومنضودة "[٧٢] ومع ذلك فقد أطال الوقوف عند سرقات كثير من الشعراء والكتاب في كثير من كتبه ورسائله، ومما يتصل بالنثر منها قوله: " قال ابن هرمة:

جعلوا الألى سبقوا إليك فرشتهم   للآخرين معالما وسبيلا

فأخذ هذا المعنى الحسن بن وهب وكتب إلى بعض العمال : إن حسن ثناء الصادرين إلينا عنك يزيد في عدد الواردين عليك من قبلنا"[٧٣]. ولم تنج بعض آرائه في سرقات بعض الكتاب من معاصريه

من آثار العصبية والهوى، فاتخذ منها سبيلاً للطعن فيهم والغض منهم، دونما أدلة أو شواهد تؤكد صحة كلامه كقوله عن الصاحب بن عباد "وهو كثير السرقة، سيء الاتفاق، رديء القلب والعكس "[٧٤] وقوله عن أبي الفضل بن العميد وابنه أبي الفتح: "وأول من أفسد الكلام أبو الفضل، أنه تخيل مذهب الجاحظ، وظن أنه إن تبعه لحقه، وإن تلاه أدركه... وأما ابنه ذو الكفايتين... فقد تشبه بالجاحظ فافتضح في مكاتباته لاخوانه، ومجانبته في رسائل لمعلمه التي دلتنا على سرقاته واغاراته، وسوء تأتيه في تستره وتغطيته "[٧٥] وكان يعجب بقدرة الأديب على اخفاء السرق وتغطيته ومن ذلك قوله عن السلامي: " وهو حلو الكلام متسق النظام، كأنما يبسم عن ثغر الغمام، خفي السرقة، لطيف الأخذ واسع المذهب "[٧٦].

كما وقف صاحب اليتيمة على سرقات بعض الكتاب من معاصريه وخصص بعض فصولها للكشف عن "حلّ الصاحب بن عباد وغيره نظم المتنبي، واستعانتهم بألفاظه ومعانيه في الترسل"[٧٧] وعمد الى تأليف كتاب في " نثر النظم وحل العقد "[٧٨] نثر فيه أبياتاً كثيرة جداً من أشعار الشعراء، وجعله مثلاً يحتذى لدى الكتاب وقدوة، ولم يكن يرى في ذلك عيباً على الكاتب، فأورد في اليتيمة أمثلة كثيرة من كلام الصاحب وما يقابله من شعر المتنبي وقال : " وليس هو بأوحد في الاقتباس من كلامه، وهذا أبو اسحاق الصابي رسيله في ذلك وزميله، وقد قرأت له غير فصل فيما أشرت إليه ونبهت عليه... وإذا كان هذان الصدران المقدمان على بلغاء الزمان يقتبسان من أبي الطيب في رسائلهما، فما الظن بغيرهما؟ وما أحسن قول الشاعر :

ألا إن حل الشعر زينة كاتب　　　　ولكنّ منهم من يحلّ فيعقد[٧٩]

وقد روى الراغب الأصبهاني عن الصاحب قوله في صدر بعض رسائله : " الحمد لله الذي لم يوجب في سرقة الكلام قطعاً، ولم يفرض لمنتحله حدا "[٨٠] بيد أنه ـ مع ذلك ـ لم يكن يرض أن يستعين أحد ببعض ألفاظه ومعانيه وإن كان ذلك على سبيل التقرب منه أو التودد إليه، فروى الثعالبي أن بعض الكتاب "كتب إلى الصاحب رقعة وقد أغار فيها على رسائله، وسرق جملة من ألفاظه فوقع فيها : هذه بضاعتنا ردت إلينا "[٨١] ومن خلال ذلك كله نجد أن اهتمام النقاد بالسرقات النثرية لم يكن معدوماً أو ضعيفاً كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين[٨٢]، وإن كانت عنايتهم بالسرقات الشعرية، وخاصة في ميدان الدراسة التطبيقية، أوسع من عنايتهم بسرقات النثر، بيد أن آراءهم فيها كانت ـ كما لاحظنا ـ عامة تشمل سائر أنواع السرقات الأدبية التي بدأ الحديث النقدي عنها خافتاً في القرن الثالث، فلم يكن يتعدى حدود الاشارة إلى سرقات بعض الشعراء أو كتاب أو الخطباء والتنبيه عليها، والتحذير من التعويل على السرقة في الشعر أو النثر، ثم تطور هذا الحديث تطورا واسعاً جداً في القرن الرابع، فاستأثر باهتمام عدد كبير من النقاد ففصلوا القول في أنواع السرقات ومراتبها ومنازلها ومصطلحاتها، ولم يروا في التعويل على معاني السابقين عيبا على الأديب، واشترطوا لذلك حسن الأخذ والتلطف فيه، واعادة صياغة تلك المعاني وكسوتها حللاً لفظية جديدة، وفسحوا المجال واسعاً للاستعانة بالشعر، وسموا ذلك: نثر المنظوم أو حل المعقود الذي أكثر المتأخرون من الكتاب خاصة من التعويل عليه، فكان ذلك سبباً في عقم الابداع الأدبي في النثر الفني

وجموده، كما كان للتوسع في حديث السرقات الأدبية وتفتيق شعبها وفروعها وكثرة رصدها وتتبعها أثر كبير في التحول بهذه القضية عن مجراها الأصلي، وغايتها الأساسية التي تتجلى في الكشف عن أصالة الأعمال الأدبية وجدتها، وحفظ حقوق أصحابها الابداعية فيها، ورسم الحدود التي يمكن أن تفصل بين المجال الثقافي للأديب، وميدان السرقة والاغارة والانتحال.

مسرد المصادر والمراجع

ـ أخبار أبي تمام: للصولي أبي بكر (ـ ٣٣٥هـ)ـ تحقيق عساكر وعزام ـ المكتب التجاري ـ بيروت.

ـ الأدب الكبير: لابن المقفع (ـ ١٤٢هـ) ـ بعناية يوسف أبي حلقة ـ ط ٣ ـ بيروت ـ ١٩٦٤.

ـ الأعلام: لخير الابن الزركلي ـ ط٥ ـ بيروت ـ ١٩٨٠.

ـ الأغاني: الأبي الفرج الأصبهاني (ـ بعد٣٦٢هـ) ـ ط دار الكتب الكاملة (منصور، دار جمال بيروت).

ـ الألفاظ الكتابية: للهمذاني عبدالرحمن (ـ ٣٢٠هـ) ـ دار الكتب العلمية ـ ط بيروت ـ ١٩٨٠.

ـ الإماء الشواعر: لأبن الفرج الأصبهاني (ـ بعد ٣٦٢هـ) ـ تحقيق القيسي والسامرائي ـ ط ١ـ بيروت ١٩٨٤.

ـ الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) ـ تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ـ مصور ـ بيروت

ـ الأوائل: لأبي هلال العسكري (ـ ٣٩٥هـ) ـ تحقيق المصري وقصاب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق.

ـ البصائر والذخائر: لأبي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) ـ تحقيق ابراهيم كيلاني ـ ط ١ ـ دمشق ـ ١٩٦٤.

ـ البيان والتبيين: للجاحظ عمروبن بحر (ـ ٢٥٥هـ) ـ تحقيق عبدالسلام هارون ـ (مصورة دار الجيل ـ بيروت)

ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس ـ ط ١ ـ بيروت ـ ١٩٧١.

ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. طه ابراهيم (مصورة ـ دمشق ـ دار الفكر).

ـ حلية المحاضرة: للحاتمي محمد بن الحسن (ـ ٣٨٨هـ) ـ تحقيق جعفر الكناني ـ ط ٣ ـ بغداد ـ ١٩٧٥.

ـ الحيوان: للجاحظ عمروبن بحر (ـ ٢٥٥هـ) ـ تحقيق عبدالسلام هارون ـ ط ـ مصر ـ ١٩٦٥.

ـ درسات في نقد الأدب العربي: د.بدوي طبانة ـ ط ـ٤ ـ مصر ـ ١٩٦٥.

ـ ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: تحقيق عبده عزام ـ ط٢ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧٠.

ـ ديوان الأعشى الكبير: شرح د.محمد حسين ـ ط٧ ـ مؤسسة الرسالة ـ ١٩٨٣.

ـ ديوان حسان بن ثابت: شرح البرقوقي ـ بيروت ـ ١٩٧٨.

ـ ديوان طرفة بن العبد: تحقيق على الجندي ـ مصر ـ ١٩٥٨.

- ديوان كعب بن زهير - شرح السكري - ط - دار الكتب المصريه - ١٩٥٠.

- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره: للحاتمي (- ٣٨٨هـ) تحقيق محمد يوسف نجم - بيروت - ١٩٦٥.

- الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو: للحاتمي (- ٣٨٨هـ) - تحقيق فؤاد البستاني - ط - بيروت ١٩٣١.

- الرسالة العذراء: لإبرهيم بن المدبر (- ٢٦٩هـ) - تحقيق د. زكي مبارك - ط ١ - ١٩٣١.

- زهر الآداب: للحصري القيرواني (- ٤٥٣هـ) - تحقيق د. زكي مبارك ومراجعة محي الدين - ط ٣ - بيروت ١٩٧٢.

- سرقات أبي نواس: لمهلهل بن يموت (- ٣٣٤هـ) - تحقيق د. مصطفى هدارة - ط ١ - مصر- ١٩٥٧.

- شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي - تحقيق د. فخر الدين قباوة - ط٤ - بيروت - د.ب.

- طبقات فحول الشعراء: لابن سلام الجمحي (- ٢٣٢هـ) - تحقيق محمود شاكر - القاهرة ١٩٧٤.

- العمدة في صناعة الشعر: لابن رشيق القيرواني (- ٤٥٦هـ) - تحقيق محمد قرقزان - ط ١ - بيروت - ١٩٨١.

- عيار الشعر: لابن طباطبا (- ٣٢٢هـ) - تحقيق الحاجري وسلام - مصر - ١٩٥٦.

- عيون الأخبار: لابن قتيبة (- ٢٧٦هـ) مصورة عن ط ٧ دار الكتب - مصر ١٩٦٣.

- الفرائد والقلائد: للثعالبي (- ٤٢٩هـ) - ضمن رسائل الثعالبي - نشر علي الخاقاني - بيروت - د.ت.

- فحولة الشعراء: للأصمعي (- ٢١٦هـ) - تحقيق توري - ط ١ - بيروت ١٩٧١.

- فصول في النقد العربي وقضاياه: د. محمد خير شيخ موسى - ط ١ - الدارالبيضاء - ١٩٨٣.

- الفهرست: لابن النديم (نحو ٤٠٠هـ) - تحقيق د. رضا تجدد - ط ١ - طهران - ١٩٧٣.

- الكامل: للمبرد أبي العباس (- ٢٨٥هـ) تحقيق أبي الفضل وشحاتة - مصر - ١٩٥٦.

- كتاب الصناعتين: لأبي هلال العسكري (- ٣٩٥هـ) - تحقيق البجاوي وأبي الفضل - ط ٢ - مصر ١٩٧١.

- الكناية والتعريض: للثعالبي (- ٤٢٩هـ) - ضمن رسائل الثعالبي - نشر على الخاقاني - بيروت - د. ت.

- المؤتلف والمختلف: للآمدي الحسن بن بشر (- ٣٧٠هـ) - تحقيق كرنكو - بيروت ١٩٨٣.

- مجمع البلاغة: للراغب الأصفهاني (- ٥٠٢هـ) - تحقيق عمر الساريسي - ط ١ - عمان - ١٩٨٦.

- مختار الشعر الجاهلي: للأعلم الشنتمري (- ٤٧٦هـ) - تحقيق مصطفى السقا - ط٢ - مصر ١٩٤٨.

- المصون في الأدب: لأبي أحمد العسكري (ـ ٣٨٢هـ) تحقيق عبدالسلام هارون ـ ط ١ ـ الكويت ١٩٨٤.

- معجم الشعراء: للمرزباني محمد بن عمران (ـ ٣٨٤هـ) ـ تحقيق كرنكو ـ مصورة ـ بيروت ١٩٨٣

- المنصف في نقد الشعر وسرقات المتنبي ومشكل شعره: للتنيسي (ـ ٣٩٣هـ) ـ تحقيق الداية ـ دمشق ١٩٨٢.

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: للآمدي الحسن بين بشر (ـ ٣٧٠هـ) ـ تحقيق السيد صقر ـ ط ٢ ـ مصر ١٩٧٢.

- الموشح: للمرزباني محمد بن عمران (ـ ٣٨٤هـ) تحقيق البجاوي ـ ط ٢، مصر ١٩٦٥.

- نثر الدر: للوزير الآبي (ـ ٤٢١هـ) ـ تحقيق علي قرنة والبجاوي ـ مصر ـ ١٩٨١.

- النثر الفني: د. زكي مبارك ـ مصورة دار الجيل ـ بيروت.

- نثر النظم: للثعالبي (ـ ٤٢٩هـ) ـ ضمن رسائل الثعالبي ـ نشر علي الخاقاني ـ بيروت ـ د.ت

- نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي: د. محمد خير شيخ موسى ـ ط ١ ـ الكويت ـ ١٩٩٥.

- الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي الجرجاني (ـ ٣٩٢هـ) ـ تحقيق البجاوي ـ ط ٣ ـ مصر

- وفيات الأعيان: لابن خلكان (ـ ٦٨١هـ) ـ تحقيق د.إحسان عباس ـ بيروت ١٩٧١.

- يتيمة الدهر: للثعالبي (ـ ٤٢٩هـ) ـ تحقيق محي الدين ـ ط ٢ ـ مصر ١٩٧٣.

- مجلة المورد: مج ٧ـ ع٤ ـ س ١٩٨٧.

الهوامش

(١) مختار الشعر الجاهلي ١/ ٩١ وديوانه ١١٤ وحلية المحاضرة ٢/ ٣٠ والعمدة ١/ ١٩٠ ويروى: لأننا بمعنى لعلنا، وابن حذام أو حمام بدلا من خذام. والمحيل: المتغير المندثر، وفي المؤتلف والمختلف ١٩٠ ابن خذام وهو احد من بكى الديار قبل امرىء القيس ودرس شعره.

(٢) مختار الشعر الجاهلي ١/ ٣٦٩ وديوانه ١٤٢ وشرح القصائد العشر ٢٦٢ والعمدة ١/ ٩٨ أو ٣٢٧. وفي الاغاني ٩/ ٢٢٢ أن بعض الرواة يشكون بصحة نسبة هذا البيت الى عنترة والمتردم: الموضوع يسترقع ويستصلح، ويروى: مترنم، من الترنم وهو ترجيع الصوت بتطريب.

(٣) ديوانه ١٥٤ .

(٤) ديوانه ٢١٦.

(٥) ديوانه ٢٣٠ ويروى: بل لايخالط.

(٦) حلية المحاضرة ٢/ ٢٩ وفي ديوانه ٥٣: فما أنا أم ما انتحالي والقوفي.

(٧) فحولة الشعراء ٩.

(٨) ن. م ٩.

(٩) طبقات فحول الشعراء ٢/ ٧٣٣ وانظر معجم الشعراء ٣٢٧.

(١٠) حلية المحاضرة ٢/ ٣١.

(١١) الموشح ١٦٩.

(١٢) أخبار أبي تمام ٢٤٤.

(١٣) البيان والتبين ١/ ١٣٣ والا ملاك: التزويج. والذفاري هنا بمعنى بدن الخطيب. وهي في الأصل لحمة في قفا البعير.

(١٤) الفهرست ٧٧ وابن كناسة هو أبومحمد عبدالله بن يحي الأسدي عالم بالشعر من أهل الكوفة وانتقل الى بغداد وأقام بها ثم عاد الى الكوفة وبها توفي (١٢٣ـ ٢٠٧هـ).

(١٥) ن. م ٣٩..

(١٦) ن. م ١٢٤

(١٧) ن. م ١٦٣ ومعجم الادباء ٧/ ٩١

(١٨) الفهرست ١٣٠.

(١٩) الوساطة ١٨٣

(٢٠) الموازنة ١/ ٢٩ وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه ابراهيم ١٧٨.

(٢١) الموازنة ١/ ١٣٥ والوساطة ٢٠٦ وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. إحسان عباس ١٤٨. و٦٣٢ (المصادر) وأبو العباس أحمد بن عبيد الله الثقفي الكاتب أديب ناقد ذكر له ابن النديم عدة كتب في الشعر والشعراء (ـ ٣١٩هـ). الفهرست ١٦٦ وللآمدي كتاب في الرد عليه الفهرست ١٧٢

(٢٢) الفهرست ١٦٦ وابو الضياء بشربن يحي بن علي القتبي النصيبي شاعر وأديب ومؤلف من أهل نصيبين وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. احسان عباس ١٥٢ـ ١٥٤.

(٢٣) الفهرست ١٦٦ وأبو القاسم جعفر بن حمدان الموصلي فقيه وشاعر وأديب ناقد له عدة كتب في الفقه والادب والنقد (ـ ٣٢٣هـ).

(٢٤) مطبوع بتحقيق د. مصطفى هدارة ـ القاهرة ١٩٥٧ ومهلل بن يموت بن المزرع نحوي وأديب وناقد (ـ ٣٣٤هـ) وانظر مقدمة المحقق.

(٢٥) معجم الأدباء ٧/ ٨٨ وانظر ٨٥ والفهرست ١٧٢

(٢٦) مطبوع بعناية علي الخاقاني ـ دار صعب ـ بيروت ـ د.ت وبهامشه كتاب الفرائد والقلائد، وبذيله كتاب الكناية والتعريض للثعالبي أيضا. وفي نهاية هامش الفرائد والقلائد ص١٢٠ـ ١٣٥ أمثال للامام علي (ر) ثم نبذة في أسجاع تعين على الانشاء ص ١٣٥ـ ١٤٣ ثم فصل في البلاغة وأوصافها ١٤٤ـ ١٦٨ وذلك كله ليس من كلام الثعالبي. ويبدو أن الناشر قد نقل الأمثال من التحفة البهية ١٠٧ـ ١١٤ وهي فيه غير منسوبة الى جامع او مؤلف. ونقل أوصاف البلاغة من زهر الأدب ١/ ١٥٦ وما بعدها وأضافهما الى كتاب الثعالبي ولم يشر الى ذلك

(٢٧) مطبوعة بتحقيق د. محمد يوسف نجم ـ بيروت ١٩٦٥.

(٢٨) مطبوعة بتحقيق د. فؤاد البستاني ـ بيروت ١٩٣١.

(٢٩) طبع بتحقيق د. رضوان الداية. دمشق ١٩٨٢ بعنوان: المصنف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي وفيه تصرف. وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. احسان عباس ٢٩٤ـ ٣١٢ وابن وكيع التنيسي هو أبو محمد الحسن بن علي شاعر بغدادي مجيد وأديب ناقد ارتحل الى مصر وتوفي بتنيس (ـ ٣٩٣هـ) يتمية الدهر ١/ ٣٥٦ـ ٣٨٤ والاعلام ٢/ ٢١٧

(٣٠) معجم الأدباء ٢/ ١١٣.

(٣١) العمدة ١٠٣٩.

(٣٢) الأدب الكبير ٣٤.

(٣٣) الموازنة ١/ ٢٩.

(٣٤) فحولة الشعراء ٩.

(٣٥) ن. م ١. والبيت في مختار الشعر الجاهلي ١/ ١٦٧ وأوله: جمعا بدلا من جيش. ومعضل: ضيق، والاكام: ما ارتفع من الأرض أكمة.

(٣٦) الحيوان ٣/ ٣١١.

(٣٧) رسالة المعلمين - مجلة المورد - مج ٧- ع٤- ص ١٩٧٨- ص ١٥٤.

(٣٨) ن. م ص.

(٣٩) البيان والتبين ١/ ١٩٥

(٤٠) البيان والتبين ١/١١١.

(٤١) البيان والتبين ١/٢٦٠- والضب: الغيظ والحقد وأبو ذر عمر بن الهمذاني الكوفي المعروف بالمنتوف. راوية من ندماء المنصور وأنظر في هذا الضرب من السرقات لدى الجاحظ البيان ١ ٣٠٢و ١٥٤ و١٧٧- ١٧٨، والحيوان ٥/ ٢٤٠.

(٤٢) الرسالة العذراء

(٤٣) عيون الاخبار ١/ ٩٥- ٩٦.

(٤٤) ن م. ٨٨/١

(٤٥) ن. م ٩٦/١- ٩٧.

(٤٦) ن. م ٢/ ١٧٣.

(٤٧) الكامل ٣٠٢/١- ٣٠٣ وانظر ٢١٨ و٢٢٢ و ٢٤٣ وغيرها

(٤٨) دراسات في نقد الادب العربي ٢٤٨

(٤٩) الألفاظ الكتابية - المقدمة /ي.

(٥٠) عيار الشعر ٨.

(٥١) ن م ٩

(٥٢) ن. م ٧٦.

(٥٣) ن. م ٧٧.

(٥٤) المصون ٢٢٧ والخبر في وفيات الأعيان ١/٤٤ وانظر أخبار أبي تمام ١٠٢ وديوان مسلم ٩ وديوان أبي تمام ٣/ ٢٨.

(٥٥) المصون ١١٦.

(٥٦) المصون ٦٥ وانظر ٢١٠

(٥٧) الأوائل ٢/١٠١ـ ١٠٢ والبيت مع بيت آخر من نثر النظم للثعالبي ٩٨.

(٥٨) الاماء والشعراء ٦٦ والخبر في الاغاني ١٨/ ١٦٧ وفضل جارية المتوكل وكانت شاعرة أدبية فصيحة ولها مع سعيد بن حميد أخبار كثيرة ومكاتبات: وانظر أخبارها في الاماء الشواعر ٤٩ـ ٧١ والاغاني ١٩/ ٣٠٠ـ ٣١٤.

(٥٩) الفهرست ١٣٧ وفي زهر الادب ٢/ ١٠٢٩، لورجع كلام كل أحد الى صاحبه لبقي سعيد ابن حميد ساكتا"

(٦٠) وهو أبو عثمان سعيد بن حميد بن سعيد أصله من النهروان من أولاد الدهاقين وولد ببغداد وكان كاتبا شاعرا قلده المستعين ديوان الرسائل (ـ ٢٥٠هـ) وأخباره في الأغاني ١٨/ ١٥٥ـ ١٦٧.

(٦١) كتاب الصناعتين ٢٠٢ـ ٢٠٣

(٦٢) كتاب الصناعتين ٢٢٠ والبيت في عيون الأخبار ١/٢٩٩ الأغاني ١/ ٣٣٧ من قصيدة له في مدح سليمان بن عبدالملك. ونصيب بن رباح من فحول شعراء بني أمية وكان أسود وانظر أخباره في الأغاني ١/٣٢٣ـ ٣٨١ و٦/ ١٢٠ـ ١٢٥ و١٢/ ١١٣ـ ١٢٥.

(٦٣) كتاب الصناعتين ٢٢٢ـ ٢٢٣ وانظر ١٠٩.

(٦٤) ن. م ٢٣٥.

(٦٥) ن. م ٢٤٣.

(٦٦) حلية المحاضرة ٢٥/ ٨١ وانظر معجم الأدباء ٨/ ١٥٦.

(٦٧) حلية المحاضرة ٢/ ٢٨.

(٦٨) العمدة ٢/ ١٠٣٧ والاصطراف لدى الحاتمي ٤/ ٦١ أن يصرف الشاعر الى شعره أو قصيدته بيتا أو أكثر من شعر غيره، وهو لدى صاحب العمدة ٢/ ١٠٤٠: اجتلاب أو استلحاق وانتحال والاجتلاب عند الحاتمي ٢/ ١٦٠ اصطراف على سبيل التمثل والتضمين، والانتحال لديه ٢/ ٣٠ أن ينسب الشاعر الى نفسه شعر غيره، وأما الاهتدام عند الحاتمي ٢/ ٦٤ وابن رشيق ٢/ ١٠٤٨ فهو تغيير الألفاظ في المسروق، والاغارة عند الحاتمي ٢/ ٣٩ أن يعجب الشاعر بالبيت أو الأبيات من شعر غيره فيأخذه مصافحة أو قسرا وفرق ابن رشيق بينها وبين الغصب فعده نوعا مستقلا ٢/ ١٠٤١. والمرافدة عندهما ٢/ ٤٩ و/ ١٠٤٦ استعانة الشاعر بغيره من

معاصريه كي يرفده بأبيات من شعره يضيفها الى قصيدته والاستلحاق هو الانتحال لدى الحاتمي ٢/ ٣٠.

(٦٩) العمدة ٢/ ١٠٥٨.

(٧٠) العمدة ٢/ ١٠٥٩ والبيت الأول في ديوان حاتم ٦١ من أبيات يخاطب بها وهم بن عمرو، والبيت الثاني في كفاية الطلب ١٢٤ وعدي بن زيد بن مالك بن الرقاع العاملي من شعراء بني أمية وانظر أخباره في الأغاني ٩/ ٣٠٧-٣١٧.

(٧١) البصائر والذخائر ١/ ١١٣.

(٧٢) الامتاع والمؤانسة ٢/ ١٤٦

(٧٣) البصائر والذخائر ١/ ٢٧٥ وابن هرمة ابراهيم بن علي الفهرى من شعراء الدولتين وله في خلفاء بني أمية مدائح كثيرة الاغاني ٤/ ٣٦٧ و ٥/ ٢٥٩ - ٢٦٥ و١٠٢/٦ - ١١٦.

(٧٤)الامتاع والمؤانسة ١/ ٦٢ - ١٧.

(٧٥) ن. م ١/ ٦٦.

(٧٦) ن. م ١/ ١٣٤.

(٧٧) يتمية الدهر ١/ ١٢٢-١٢٨.

(٧٨) مسبق الحديث عنه.

(٧٩) ن. م ١/ ١٢٦-١٢٧ وروى هذا البيت في نثر النظم ٤ ونسبه الى الصاحب بن بعبا د. وفيه: رتبة بدلا من زينة.

(٨٠) مجمع البلاغة ١/ ١٢٥.

(٨١) يتيمة الدهر ٣/ ١٩٧.

(٨٢) النثر الفني ١/ ١٧.



بعض الملامح السندبادية في أعمال صلاح عبد الصبور

محمد عبد الرحمن يونس

تتميز تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور باتكائها على التراث والتاريخ بما فيهما من أساطير وحكايات وأمثال وحكم وأشعار، وسير شعبية، وهي في آن موسومة بالحزن، إذ تنفتح القصائد على ظاهرة الحزن، ليصبح بنية رئيسية، أو وتراً شفيفاً، تعزف عليه القصائد أحلامها، وتتعدد أوجه الحزن في النصوص الشعرية، ومن خلال العناصر الأسطورية والتاريخية، بحيث يبدو شمولياً في النظرة إلى الحياة والكون والعلاقات الانسانية بمختلف تشعباتها. وعموماً يتزامن الحزن مع السفر والاغتراب وفقدان الآمال، والحس بالفاجع والقتامة في حياة الشاعر.

ومن أهم العناصر التراثية التي أضفت على أعمال الشاعر صلاح عبدالصبور قيماً فنية وجمالية، حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية والتاريخية، وتحديداً حكايات السندباد البحري، هذه الشخصية المليئة بالقلق والتوق والمغامرة، غير أنّ استخدامه للرمز السندبادي لم يكن ترفاً شكلياً، أو لصقاً لهذا الرمز بفضاء النص الشعري، لمجرد معرفته أو الاشارة إليه، إذ لا يغدو الرمز السندبادي بنية نصية هدفها تزيين الخطاب الشعري، بل يصبح رمزاً عميق الايحاء، وبعيد الدلالة، إنه يرتبط بالتوق والمغامرة والفعل الابداعي الحضاري من جهة، وبالحزن والاستلاب والخيبات الكثيرة التي ترافق الانسان العربي في رحلته الانسانية من جهة أخرى. وهو يدين في آن واقع الانسان العربي الأسود، ويكشف عن مكامن التفاهة والزيف المستشري في البنيات المجتمعية.

وتوظيف هذا الرمز في أعمال صلاح عبدالصبور استنفار لكثير من القيم الجمالية والانسانية التي كان ينطلق منها، في سلوكه ومجمل مواقفه، وأفكاره، ورؤيته الفنية والأخلاقية لدور الفن والأدب، في المجتمع وحياة الانسان، بعد أن عمَّ الرياء والنفاق والتخلف، والفساد بكل أشكاله، وأصبح المواطن العربي مقهوراً في أحلامه وفرحه وتخيلاته.

وهنا أحاول أن أدرس أهمَ التيمات الأسطورية السندبادية، وإحالاتها الانسانية والحضارية، وعلاقتها بالذاتي والموضوعي في بعض أعمال صلاح عبدالصبور الشعرية.

بعض الملامح السندبادية في شعر صلاح عبدالصبور

يقول صلاح عبدالصبور في قصيدة بعنوان رحلة في الليل، وتحت مقطع بعنوان: السندباد.

" في آخر المساء يَمْتلي الوسادُ بالورق
كوجه فأرٍ ميت طلاسمُ الخطوط
وينضح الجبين بالعَرَق
ويلتوي الدخانُ اخطبوط
في آخرِ المساء عادَ السندباد
ليُرسيَ السَفِينْ

وفي الصباح يَعقِدُ النُدمان مجلس النَدَمْ

ليسمعوا حكاية الضياعِ في بحرِ العدم

السندباد:

(لا تحك للرفيقِ عن مخاطر الطريق)

(إن قلتَ للصاحي انتشيتُ قال: كيف؟).

السندبادُ كالإعصار إن يَهدأ يمتْ.[١]

يستحضر الشاعر صلاح عبدالصبور رحلة السندباد كبداية لانفتاح الرحلة صوب عالم الابداع الشعري، ورحلته هي رحلة البحث عن الذات الإنسانيّة المتوثّبة للكشف من خلال الابداع، إنها رحلة صعبة وطويلة من أجل تشكيل الرؤية الشعرية، ومغامرة الرحلة السندبادية المعاصرة تتجلى في مغامرة الكشف الشعري والابداعي، فإذا كانت رحلة، لسندباد في الليالي هي رحلة الجوّاب والمكتشف والمغامر، فإنّ الرحلة هنا هي رحلة الشاعر المعاصر، أو المبدع المعاصر إلى مدائن الابداع، عبر معاناة روحية وإبداعية صعبة مع أكداس الورق، لتشكيل القصيدة أو النص الابداعي تشكيلاً جمالياً، إنها رحلة المبدع صوب المعرفة، ومن خلال اللغة لاصطياد كنوز النص الشعري الابداعي. فعندما ينام الآخرون - المجموع الانساني - مستسلمين للسكينة والثبات، فإنّ " الأنا " الشاعرة ترسي قلوعها في آخر المساء، لا لتستريح بل لتبدأ الابداع، وتشكّله عبر معاناة مضنية مع خطوط اللغة، ومحاولاتها للتشكيل الابداعي، وهكذا تتراكم محاولات الخلق الشعري لتملأ وسادة الشاعر أو المبدع. إنه "تصوير شعري بارع لذلك المخاض الذي يعانيه الفنان في سبيل إبداع العمل الشعري الحق، وهذه المعاناة المبدعة التي يتحملها الشاعر قريراً

في سبيل اكتشاف كنز الشعر المسحور، فالشعر لم يعد ترفاً فنياً مجانياً، وإنما اصبح عناء ومكابدة وجهداً مخلصاً مبذولاً بوعي شامل "[٢]. يعاني المبدع وعبر رحلته المضنية مع اللغة عناء قاسياً في تشكيله لعمله الابداعي، ويتحول ليله إلى ليلة بحثٍ واكتشاف، في حين أن ليل الآخرين، يصبح فضاء للعطالة والكسل، والمقاهي واللذائذ. رحلة السندباد هي رحلة مغامرة واكتشاف، وعملية التشكيل الشعري أو الابداعي هي الأخرى مغامرة ليست سهلة. وبالفعل السندبادي نستحضر القدرة على تجاوز واقع التراخي والكسل. والسفر الدائم في بنيته العميقة هو إصرار على ممارسة الحياة وبنائها، ولعل الشرائع السماوية جميعها تؤكد الاستمرارية، " لا رهبانية في الاسلام "، " وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون.. "*

إنّ رحلة الكشف والمغامرة هي تأكيد لجوهر الحضارة العربية وفق مفاهيم إنسانية بناءة. فالحضارة العربية ليست لهواً وعبثاً ومجالس ندمان، ولا يمكن مثلاً فهم الحضارة الأندلسية على أنها "عبث"، وموسيقا، وموشحات أندلسية، وجوارٍ وغناء فقط، بل إنها بناء لصرح حضاري عمراني متطوّر، إنها فكر وفن وعلوم وإبداع. ويدعو الشاعر صلاح عبدالصبور في مواقفه الفكرية ورؤيته الشعرية إلى العمل لتأكيد جوهر هذه الحضارة، ويدعو الانسان العربي لكي يكون فعّالاً في إنتاجها، بدلاً من أن يظل مستهلكاً لها. يقول: " الثورة الفكرية ملمح من ملامح الثورة الحضارية بوجه عام.. ولكي تبلغ الحركة الحضارية مداها، لابدّ من نقل الانسان العربي إلى العصر الحديث.. لا أعني أن تصبح لديه القدرة على الاستمتاع بمعطيات الحضارة، بل أن تكون لديه المبادرة نحو صنعها وتطويرها. إنّ الانسان العربي يسهم في الحضارة كمستهلك، ويجب أن يتعلم كيف يسهم فيها كمنتج "[٣].

ويدين الشاعر صلاح عبدالصبور زمان السأم والعطالة العربية، الزمن الذي تعطل فيه طاقات الذات العربية، فتصبح الحياة خاوية رتيبة لا معنى لها، ويبدو الناس فيها مستلبين ضجرين من زمنهم وأراجيلهم عاجزين عن تغيير واقعهم وتجاوزه. يقول في قصيدة بعنوان " الظلّ ":

" هذا زمان السَأمْ

نفخ الأراجيل سأم

لا عمقَ للألم

لأنه كالزيتِ فوقَ صفحةِ السَأمْ

لا طعمَ للندَم

لأنهم لا يحملونَ الوزرَ إلا لحظةً...

ويهبطُ السأم

يغسِلُهم من رأسِهِمْ إلى القَدَمْ " (٤).

ويحثّ الوعي السندبادي المعاصر المجموع الانساني لبناء صرح الحضارة، ومباركةَ الأرض الطيبةَ وإخصابها ثماراً وعطاءً:

يَقلَبُ جَدْبَها في الخِصْبِ جَذْلانا

وحين يَشُقَ بالمحراثِ مَمْلكتَهْ

أخاديداً ووديانا "(٥).

إنَ للفن وللإبداع الإنساني عند الشاعر صلاح عبدالصبور رسالةَ وهدفاً، وكل فنان أو شاعر أو فيلسوف يحمل في أعماقه شهوةً لإصلاح العالم. يقول: "إني أحمل بين جوانحي، كما قال شللي، شهوة

لإصلاح العالم... إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والشاعر، لأن كلاً منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه. بل يجهد في أن يرى وسيلةً لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها، وقد يحمل الفلاسفة رؤية مرتبة للحياة، وقد يصطنعون منهجاً مرتباً في النظر إلى نقائصها، ولكن الشعراء يعرفون أنّ سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان، وان خطابهم يتجه إلى القلوب. وقد يكون أثرهم أكثر عمقاً "[٦].

يخصّ السندباد المعاصر الندامى للتطواف والمغامرة والتخطي لواقع الكسل، لكنهم يشيحون عنه، لا علاقة لهم بالمغامرة والتطواف، وبقاؤهم ضروري لعصر الارتخاء العذب في سحرية ما يحكيه لهم السندباد عن كشوفاته ومغامراته. يقول الشاعر في مقطع بعنوان "الندامى ":

" الندامى :

هذا محالٌ سندبادْ أن نجوب في البلاد!

ونقرأ (الكتابَ) في الصباحِ والمساء

وحينما نعودُ نعدو نحو مجلس الندَم

تحكي لنا حكاية الضياعِ في بحرِ العدم "[٧].

من خلال القصيدة يبدو الفعل السندبادي معرياً شاجباً قصور الانسان العربي وعجزه، وسكونية الحياة العربية المستسلمة للمتعة واللهو والخدر، والسندباد الجوّاب، الاعصار المكتشف، المغامر، لا يهمّ الذات العربية العاطلة، ولا علاقةَ لها ببحثه، ولا تفكّر أن تقتدي بفعله المتجدد، وهو يطوف ويكتشف، وهي تجني خبرته ومعرفته، وتعدو إلى مجلسه كلما عاد.

لقد استطاع صلاح عبدالصبور أن يستوعب الدلالات العميقة، لأسطورة السندباد ويعايشها، ويجعل منها فكراً وفناً، إذ جسّدت الرؤية الشعرية الموقف المعاصر، من خلال استحضار الموقف الأسطوري من حقله التاريخي الأسطوري، وصلاح عبدالصبور، " يعرف كيف يغوص في أعماق الأسطورة ويحصل على جوهرها، ويكوّن منها المعادل الأسطوري الذي يفرضه عليه موقف ما خارج ذاته، وهذا المعادل يشبه معادل اليوت الموضوعي OBJECTIVE CORRELATIVE "(٨).

إذا كان الشاعر في قصيدته السابقة ـ رحلة في الليل ـ قد أكّد ضرورة استنفار الذات الانسانية، من خلال طاقات عملها المبدعة، ومن خلال رغبته في إعادة صياغة الحياة وإصلاحها وفق بنى جديدة، ورفضه التصالح مع الواقع المتراخي والمترهل، وإصراره على أن يبقى الفعل السندبادي إعصاراً يحمل طاقة التغيير والتحوّل، وفق حركية فاعلة، والعودة بالحياة إلى مسارها الصحيح من خلال امتداد هذه الحركية وتناميها، فإنه في قصائد أخرى كثير يُحبط، وتنكسر هذه الرؤية وتصبح يائسة، ولا يخرج الفعل السندبادي عن الإطار العام للمجموع الانساني الغارق في الحزن والعبث بل تصبح تجربته جزءاً من تجربة هذا المجموع، ويفقد الفعل السندبادي طاقته على التحوّل والإصرار، ويركن إلى القناعة مستسلماً للخيبة والاغتراب، في جوف المدينة ومقاهيها وطاولات نردها، يقول في قصيدة " الحزن " :

" يا صاحبي، إنّي حزين.

طلعَ الصباحُ، فما ابتسمتُ، ولم يُنِر وجهي الصَباح

وخرجتُ من جوفِ المدينةِ أطلب الرزقَ المتاح

وغمستُ في ماءِ القناعة خبز أيامي الكَفاف

ورجعتُ بعد الظُهْرِ في جَيبي قروشْ

فشربتُ شاياً في الطريق

ورتَقْتُ نعلي

ولعبتُ بالنرد الموزَّعِ بين كفي والصديق

قُلْ ساعةً أو ساعتين

قُل عشرةً أو عشرتين

وضحكتُ من أسطورةٍ حمقاءَ ردَّدَها الصديق

ودموع شحّاذٍ صفيق

وأتى المساء

في غُرفتي دَلفَ المساء

والحزنُ يولَدُ في المساء لانه حزنٌ ضرير

حزنٌ طويلٌ كالطريق من الجحيم إلى الجحيم "(٩)

يؤمن صلاح عبدالصبور بإصلاح بنى الحياة الفاسدة، والعمل على ما يحطّم كبرياء الانسان وشموخه، ورغم حزنه ويأسه أحياناً من هذا الإصلاح، فإنّ شعره ينحو منحى إنسانياً، فهو قريب من قاع المجتمع، وهموم بؤسائه. إن اللغة الشعرية عنده "تلتصق بجلدة الحياة، المكسوّة بغبار الأيام وتعب التأمل "(١٠).

وحين توظيفه للأسطورة فإنه لا يخرج عن إطار رغبته في إعادة بناء عصره وزمنه، الفاقد قدرات تحوّله نحو مستقبل مشرق، الزمن المحاصر بالفقر والاستلاب، زمن قاسٍ مرير:

" في بلد يتمدد في جثته الفقر كما يتمدد ثعبانٌ في الرمل

لا يوجد مستقبل "[11].

في قصائد صلاح عبدالصبور ثمة تركيز على بناء المستقبل، من خلال رفض الواقع، ومناصرة للإنسان في صراعه ضد ظروف قهره، واستلابه، وقد حفلت قصائده التي استخدمت الرمز الأسطوري بهذه الرؤية، إذ " احتضن الطمي التاريخي، طمي الانسحاق، والصبر النبيل، والغبطة التي لا تكاد تتميز عن الفجيعة، أو الفجيعة التي لا تكاد تتميز عن الغبطة... أقول ربما لا نجد من فعل هذا كما فعل صلاح عبدالصبور"[12]. ومع ذلك فإنّ هذه القصائد لا تخلو من رؤية مأساوية، بل يلفّها الاحباط في أحيان كثيرة، فالسندباد العاصفة والمغامرة، يُحطم زورقه وشراعه، وتضيع أحلامه في الرمال:

" زورقي جانحٌ كسير وشراعي به خُرُوق
نحو قصر من الرمال وقلاع من الزبدْ
بينها يرقد الحبيب في سرير من الدُخان
زورقي مال وانكسر غامَ في الماء نصفه
ضاع كدَّي فلن أرى من سبى النفس وصفُهُ "[13].

حتى الأحلام في الرؤية الشعرية تصبح كابوساً وخوفاً، ورغم أن الشاعر كان يحلم بالسندباد والعاصفة، السندباد المتخطي، والفعل المحرض، إلاّ أن هذه الأحلام كانت مرعبةً، بفعل غولٍ يفترس الحلم، ويقضّ المضجع.

" وفي الليل كنت أنامُ على حجر أمي

وأحلمُ في غفوتي بالبشر

وبالموتِ حين يَدُكُ الحياهْ

وبالسندباد وبالعاصِفَه

وبالغولِ في قصره الماردِ

فأصرخ رُعباً..

وتهتف أمي "[١٤].

إذا كانت الأحلام تعبيراً عن الرغبات المكبوتة الكامنة في أعماق اللاوعي الانساني. هذه الأحلام التي " تعبّر عن كل ضروب الفعالية النفسية وأنّ دوافعنا ورغباتنا اللاعقلانية تتجلى فيها، كما يتجلى فيها عقلنا وأخلاقيتنا وأسوأ وأفضل ما فينا على سواء "[١٥].

فإنّ هذه الأحلام - تبقى الوسيلة للخروج بالذات - عن حدود المقاييس المشكّلة تشكيلاً اجتماعياً، وعن حدود النموذج المفروض والمتعارف عليه. وهي هنا عند الشاعر تشفُّ عن مخاوفه ومطامحه، فتتزاحم عبر الرؤية الشعرية، حيث الانسانية المعذَبة، والإنطلاق الفعّال - السندباد والعاصفة - من جهة ثانية. ويأتي الغول المارد، الوجه الآخر، الذي يشير رمزياً إلى حدود الحياة الاجتماعية. وجدُ مألوف ذلك داخل فضاء الرؤية الشعرية، طالما أنها تنوس في زمن اللاعدل والحق الضائع الذي يصفه الشاعر:

" هذا زَمنُ الحقِّ الضائع

لا يعرفُ فيه مقتولٌ مَنْ قاتِلُهُ ومتى قَتَلَه

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الناس على جثث الناس

فتحسس رأسك ! ".[١٦]

يُقمعُ السندباد رمز الانطلاق والتوثب الانساني، ويُغتال توثبه الجامح. والغول كعائق ثان يغتال حلمَ وفرحَ السندباد، ويتخذّ من الواقع أداةً لتحديد مسار الحلم بتحويله إلى كوابيس ورعب، ولكبح جموح السندباد باعتباره فعلاً بديلاً ومغيَراً، ويظل الشاعر سجين الاحباط، والرعب، فتأتي العودة للحنان الأمومي في حالته الطفولية الأولى، ويبدو التحصن بالرؤى حداً للحالة، من خلال استحضار النموذج الجمالي.

ويبدو طبيعياً ذلك، لأنّ اللجوء إلى الغيب والاحتماء به كحل جمالي وعادل، سمة عامة من سمات الذهنية العربية في رحلتها مع التفكير الميثولوجي، من هنا يمكننا فهم الموقف الانساني الذي أراد الشاعر التعبير عنه من خلال الحاحه على الرمز السندبادي "هذا الالحاح... على رمز أو رموز متعددة لمرموز واحد، باعثه توحد الاحساس بالواقع العربي ثم الرغبة في تجاوزها. صحيح أن اليوت يرجع إليه الفضل في لفت أنظار الشعراء إلى هذه الرموز، حين نعى عقم الحضارة الأوروبية وانحلالها، لكن هؤلاء الشعراء قد وجدوا في هذه الرموز تعبيراً عميقاً عن هموم واقعهم. والأساطير في النهاية - وإن اختلفت جنسياتها - تراث إنساني"[١٧]

إذا كان السندباد في القصيدة السابقة - رحلة في الليل - متخطياً شاجباً كل ما يعوق الذات العربية، ويمنعها من أن تكون فاعلةً في تحديث وتطوير مجتمعها، فإن حركته في هذه القصيدة يائسة وفاقدة لاستمراريتها، إذ يُحبطُ الفعل السندبادي نتيجةً للحصار الخارجي الحاد المفروض حوله. وثمة ملامح سندبادية أخرى كثيرة في شعر صلاح عبدالصبور، قد يكون فيها موفقاً وقد يكون يائساً، لكنه لا يكفّ عن الفعل والمغامرة، وها هو يخرج جوّاباً الآفاق والأراضي المملوءة بالأسرار

باحثاً عن وجه الحبيبة، وقد يشير فضاء هذه الحبيبة رمزياً، إلى الوطن الحلم، الوطن الأكثر جمالاً، وقد يشير إلى قضية شمولية إنسانية كبرى، وقد يكون وجه امرأة حبيبة بعينها، حيث اشراقها الجمالي، وصفاؤها، وكل ما تجسده من شفافية جمالية وروحية. يقول في قصيدة " أغنية ولاء":

" خرجتُ لكَ

عليّ أوافي محملك

ومثلما ولدتُ ـ غير شملةَ الإحرام ـ قد خرجتُ لك.

أسائل الروّاد.

...

يا أيها الحبيب

معذِّبي، يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السنيِّ حبوةُ التبعْ

فإنني مطيع

وخادمٌ سميع

فإن أذنت إنني النديم في الأسحار

حكايتي غرائبٌ لم يحوها كتابْ

طبائعي رقيقةٌ

فإن لطفت هل إليَّ رنوةُ الحنان

أليس لي بقلبك العميق من مكان

وقد كسرتَ في هواك طينةَ الإنسان

وليس ثمَّ من رجوعْ "[١٨].

وفي موقف آخر يصبح السندباد صورة للندامى الكسالى المتقوقعين، الذين يرفضون المغامرة والبحث. عندما يقولون له في القصيدة السابقة رحلة في الليل:

"هذا محال سندباد أن نجوبَ في البلاد " !

ويتحول توثبه ومغامرته إلى خوف من مجابهة البحار، بل يموت رعباً لرؤيته جبال يعتقد مسبقاً أنها ستحطم مركبه، إنه يستكين ويستسلم للتيار، ولا يفكر بمصارعتهن إنه يموت قبل الموت. إنّ الموقف القبْلي الذي يتخذه قبل أن يخوض تجربته مع التيار، يشير إلي سكونية الانسان العربي المعاصر الخانع، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان " الظل ":

"ملاحُنا هوى إلى قاع السّفين، واستكانْ

وجاشَ بالبُكا بلا دَمْعٍ.. بلا لسان

ملاحُنا مات قبيل الموت، حين وَدّعَ الأصحاب

... والأحبابَ والزمانَ والمكانْ

عادت إلى قمقمها حياتُهُ، وانكمشَتْ أعضاؤه، ومال.

ومدّ جسمَهُ على خطِّ الزّوالْ

يا شيخَنا الملاّح...

.. قلبك الجريء كان ثابتاً فما له استطير

أشارَ بالأصابعِ الملوَيَة الأعناقِ نحو المشرقِ البعيدْ...

ثم قالْ:

ـ هذي جبالُ المِلْحِ والقَصْدير

فكلّ مَرْكبٍ تجيئُها تَدور

تحطمُها الصخورْ

وانكبئنا.. نَدنو من المحظورِ، لنْ يفلتنا المحظورْ

...

وبعد آلافِ الليالي من زماننا الضرير

مَضَت ثقيلاتِ الخطى على عصا التَدَبّرِ البَصيرْ

ملاحنا أسلمَ سُوْرَ الروحِ قبل أن نُلامس الجبَل

وطارَ قَلْبُهُ من الوَجَلْ

كان سليمَ الجسمِ، دونَ جرحٍ، دون خدشٍ، دون دم.

حين هَوَتْ حِبالُنا بجسمِهِ الضنيل نحوَ القاعْ

ولم يعشْ لينتصرْ

ولم يعش لينهزم

ملاحُ هذا العصرِ سَيّد البحارْ

لأنه يعيشُ دون أن يُريَ نقطةً من دمْ

لأنه يموتُ قَبلَ أن يصارعَ التيَّارْ "[١٩].

ويصبح، السندباد في قصائد أخرى هو ذات الشاعر، ففي قصيدة بعنوان الشعر والرماد يكتبها في مانيلا بالفلبيين عام ١٩٧٥، إذ

كان الشاعر حينها يستعد للرجوع إلى القاهرة، يقلّب مفكرته ويتأملها، وتحضر الذكريات والماضي في مانيلا، يستجمعها في الذاكرة، ويشدَ رحاله إلى القاهرة التي سيجتمع فيها بندمائه، ليحكي لهم ذكرياته في مانيلا ومشاهداته، كما كان السندباد البحري يجمع ندماءه في بغداد ليحكي لهم عن غرائب المدن البعيدة التي شاهدها. وهذا الملمح السندبادي، هو ملمح ذاتي، سيتكرر كثيراً عند الشعراء الذين وظفوا أسطورة السندباد.

يقول الشاعر:

" ومفكرتي ـ مثلُ نفيرِ سفينةِ ملاحي الزمن الماضي
تدعوني أن أجمعَ أيامي المنفرطةَ يوماً يوماً
ألقيها في قاعِ سفري
أسفاً، لن تكملَ رحلتنا يا شِعري.
وسأمضي كي أضعَ خيامي في أرضٍ أُخرى
لا تذروني عنها ريحُ الزمنِ الهوجاء
.....
في أيامٍ.. في أيام
سوفَ أعانقُ قاهرتي، يلتئمُ الشملُ مع النُّدْمانْ
قد يسألني أحدٌ منهم أن أفتحَ قلبي، أحكي لهمو
تذكاراتي من مانيلا
سأقول لهم :

لا تذكاراتِ معي.. لا.. بل أعطتني مانيلا

شيئاً من حكمةِ مانيلا "[٢٠].

وتتجلى تقتية استخدام الرمز السندبادي عند صلاح عبدالصبور في قصيدته "الابحار في الذاكرة"، حيث تصبح الأسطورة بنية لغوية شديدة الشفافية دون أن تترهل القصيدة بلفظ الأسطورة أو تكرره، كما هي عند السيَاب في أنماطه ذات التيمان الأسطورية والتاريخية المتكررة، المتشابهة تارة، والمتباينة مرة أخرى. وتصبح الرحلة عند عبدالصبور ابحاراً في أعماق الذاكرة والذات، كما يشير عنوان القصيدة، وفي هذا الابحار: " يغيب السندباد القصة والمقولة. ويستحضر الشاعر السندباد الرمز. وكثيراً ما أمدّه ذلك الرمز ـ منذ قَدَم رحلة في الليل ضمن تيمات إليوتية ـ بدفقات المشاعر والأفكار التي تدلَ على معجمه الإنساني الكبير. ولم يكن هذه المرة محتاجاً إلى الرخَ ولا إلى الشاطيء الذي يقذف الأصداف واللآلئْ... لأنه اكتفى بأن جمع بين يديه نذر الريح والملاحين والعقبان وبعض قرابين البحر. مستبعداً سيميوطيقيات أخرى ليست في رأيه مهمة "[٢١].

يجوب السندباد مناطق بعيدة ومجهولة في أغوار النفس الانسانية كل مساء:

" أتأهب للميعادِ ـ الرحلةِ ـ في آخر كلِّ مَساءْ

أتقرَّى أورداي، أتزيَّا شاراتي

في أهدابِ الغيمِ، أُنشِّرُ أشرعتي

أتلقّى في صفحتها نُذُرَ الريحِ "[٢٢].

وداخل فضاء بحار الذاكرة تصطحب حركة الملاحين، والذكريات، وتتداخل المشاهد ويرتحل الشاعر إلى أبعد جزر بحار هذه الذاكرة، واطمأنّ إلى صحة ما اكتشفه، فبدت الريح وادعة رخاء مسالمة، إن الرحلة هنا هي مع افكار الذاكرة وكنوزها المعرفية:

" البحارةُ يَصْطَخبون..

الملاحون.. الفئران.. التذكارات المحبوسون.

في أوردَةِ المركب يضطربون

وأخوضُ رمادَ الأفاق

إلى جزر المعلومِ المجهول الدكناءْ

يتكشَفُ تحتي مرجُ الموجِ، وتمضي بي الريحُ رخاءْ "[٢٣].

ويعتقد أنّ الرياح تلاشت وأنّ الضباب الذي كان يغطي آفاق هذه الذاكرة قد زال، فظهرت حقيقة هذه الذاكرة بصفانها وشفافيتها، واستكانت لهذه الحقيقة، لكنّ أحلام اكتشافه هذه سرعان ما تطوَحها الرياح والأمواج، وتنقضّ عليها العقبان، ويأتيه الصوت الأسطوري:

" في آخر أعقاب الليلْ

تأتيني نُذُرُ الريحْ

تَنْقَرُ في شاراتي الأمواجُ - العُقبان

يتقاذَفُ مَرساتي صخبُ القيعان

يصعقُني من خلفِ الدَّجْن

صوتٌ يترددُ جيَاش الأصداءْ "[٢٤]

وأمام تلاشي أحلامه وكشوفاته السابقة، تتكشف له حقيقة الابحار في الذاكرة، فالتجربة قاسية، ولا توصل إلى برّ الأمان، عندئذ يمضي وحيداً، ضالاً، لا يستقرُّ به مركب، وقد وصل إلى نتيجة خلاصتها: أن الابحار في الذاكرة ليس آمنا وبالتالي محاولة اكتشاف ما في هذه الذاكرة من رؤى وأفكار، محفوفة بالمخاطر، وليست ناجحة:

" وحدي أمضي،

يَطْوى تَحتي حَقْلُ الموجِ

وقد ألقيتَ إلى البحرِ الغضبان

***

لا تُبحر في ذاكرتِكَ قَطْ

لا تبحر في ذاكرتك قَطْ "[٢٥].

ويرى أحد الباحثين أنَّ السندباد " وهو يبحر في ذاكرته، يبحث عن مناطق غير مأهولة، وبقاع غير مطروقة، يحسّ فيها بأنه يولد من جديد، أو أنه يضع قدمه على أرض بكر تدفع إحساسه الثقيل بالرتابة والسأم والتكرار "[٢٦].

وثمة ملمح سندبادي آخر يظهر جليا في قصيدة له بعنوان "عندما أوغل السندباد وعاد"، القصيدة التي كتبها بعد عودته من الهند، حيث بقي هناك ثلاث سنوات. فكما أرخى سندباد ألف ليلة وليلة شراع مراكبه لترتاح بعد سفرته السابعة التي استمرت سبعاً وعشرين سنة في بلاد الله الواسعة، هاهو السندباد المعاصر، ـ الشاعر نفسه ـ يفكّ أشرعة سفينته القادمة من الهند، بعد رحلة استمرت ثلاث سنوات[٢٧]. ورغم أن

الابحار كان في مسامات الدم والروح يجيش متوثباً، هذا الابحار الذي استغرق زمناً طويلاً من حياة الشاعر، إلاّ أنه في نهاية المطاف، سيصبح مللاً وتعباً، وسيعود السندباد ليرسي السفين في القاهرة، المدينة التي غنى صلاح عبدالصبور لفقرائها وبسطائها أجمل قصائده، المدينة التي أحزنته وأبكته طويلاً. يقول الشاعر:

" كل شيء تجلّى له وتكشف

كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً

وصار الرحيل

مللاً يستطيل

ثبّت السندباد مجاديفه وأدار الشراع عن الرحيل

واستعدّ ليوم المعاد

في فصول الرحيل الطويل

عرف السندباد الصباحات

عرف السندباد الأماسي "(٢٨) - (٢٩).

وبالرغم من أنّ تجربة الرحيل والعودة عند الشاعر صلاح عبدالصبور هي تجربة فرديّة، وذات أبعاد وملامح شخصيّة، لكنها في النهاية هي وعي جمعي، إذ تصبح رحلة السندباد بملامحها الخاصة تجربة جماعية، تلامس هموم وأحلام وطموحات معظم أفراد الجنس الانساني، وتصبح أسطورة السندباد في القصيدة العربية المعاصرة فضاء دالا وموحياً، وثرّا، كونها تعزف على وترٍ عميق في الذات البشرية، هذه الذات التي لا تخلو من ملمح سندبادي، بحكم ميل الانسان والطبيعة

والفطري، وتوقه للسفر والرحيل، واكتشاف المجهول. إنّ " للأسطورة جاذبية خاصة، فهي تصل بين الانسان والطبيعة، وحركة الفصول، وتناوب الخصب والجدب، وبذلك تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار، كما تعين على تصوّر واضح لحركة التطور في الحياة الانسانية. وهي من الناحية الفنية تسعفُ الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء "(٣٠).

هي رحلة السندباد الأخيرة اقتربت من مرفئها الأخير، وهاهو الشاعر صلاح عبدالصبور يطوي آخر أشرعته، معلناً نهاية الرحلات مستسلماً لرخاء الريح والنسيم ـ كما كان السندباد البحري مستسلماً لنسائم البصرة السحرية وهو يقترب منها ـ ويمتلىء بالفرح بمرأى الزمان الأولي الذي يعود إليه زمان البدايات، هذا الزمان الذي أصبح ثرّاً في بنيته الجديدة، بعد أن تشبع بالرؤى والأحزان، والأفراح، وبخلاصة التجربة الذاتية العميقة التي نمت وتشكلت من خلال الأسفار البعيدة، العامرة بظلال البلاد وعجائبها. يقول في نفس القصيدة:

" ويلمؤك الفرح يا سندباد كما امتلأت حبة بالرحيق

وتمثل للريح والنسيم

صدرك قيثارة تتواثب فيها أصابعها الخشنات

الرقيقات

وينتشي السندباد بمرأى الزمان يعود إليه

وينفي ويثبت فيما حوت عيناه من رؤى، وما احتملت من ظلال البلاد

وما احتملت من شجى كامن أو أسى مستعاد

ويبحر في عرقه ودماه، ويرسي بشط الزمان البعيد القديم "(٣١).

يعود الزمان الأولي، " وتعود إلى السندباد طفولته " وذكرياته، وهاهو يرسي مركبه على هذا الشاطىء العذب الشفيف، شاطىء الطفولة بنقائها وبراءتها، شاطىء الحقول والعذران وملاعب الطفولة، وتحضر الطبيعة لوحة شاعرية، وحلميّة، ويشكل منها السندباد العائد وعاء وسريراً، للأزمنة والذكريات المستعادة. هو السندباد المعاصر ـ الذات الشاعرة ـ الذي رأى بلدان العالم وسحرها، يشكل فضاء شعرياً يعادل جمال البلدان التي رآها، بل يفوقها. يقول في نفس القصيدة السابقة:

" وتعود إلى السندباد طفولته، وتعود الحقول

حقولاً، ويعود الغدير ليمتد كي تتأرجح

في جانبيه الحقول.

وتعود نجوم المساء.

لكي تتناثر فوق ملاءتها ارخبيلا

يطوف بين جزائره السندباد

زمناً مستعاد "(٣٢).

إذا كان من بعض الإشكاليات التي يثيرها استخدام الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، السرد التقريري المباشر لمادة الأسطورة الحكائية، وتقديم هذه الحكاية على شكل حبكة قصصية تَنْثَرْ

داخل فضاء النص الشعري، فإن صلاح عبدالصبور لم يسقط فنياً في مثل هذه التقريرية الحكائية، بل كان استخدامه للمادة الأسطورية، غزير الدلالة على المستوى الإنساني والاجتماعي والتأملي، وهو لا يميل إلى تكديس الأساطير وإلصاقها بفضاء النص الشعري، بحيث تبدو أنماطاً باهتة ومكرورة، لا وربما كان لصلاح عبدالصبور ميزة... وهي حرصه على استكناه قيمة الأسطورة. وقد خلّص هذا الحرص شعره من حشد الإشارات الهائل للتراث،.. ولأنه هادىء الطبع عظيم التأمل، فقد رفض التهويل الجنائزي والتعاويذ... والتنين وكل الرموز الدالة على النار والكبريت. وإن ارتضى أن يخوض بحر الضياع من حيث إنه ذو نزعة سندبادية أو أوديسية "(٣٣).

إننا نلمس رغبة عميقة عند الشاعر صلاح عبدالصبور في استنفار طاقة أسطورة السندباد رمزياً وإيحائياً، بحيث تبدو ظاهرة متجذرة في أعماله الشعرية، وهو أحياناً لا يكتفي بالشخصية السندبادية، بل يختار شخصيات أخرى ويلبسها ثوباً سندبادياً، فهو يختار من شخصيات ألف ليلة وليلة شخصية عجيب بن الخصيب كقناع يختبىء وراءه السندباد البحري، وبالتالي الذات الشاعرة، ليري ما يدور في بيوت أولاد الذوات، و" يمثل القناع الاتيان بأسطورة تاريخية ـ لا تاريخيا حقيقياً ـ فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي، بجعل بديل له (الأسطورة)، أو هو محاولة لاحداث موقف درامي، بعيداً عن التحدث بضمير المتكلم "(٣٤).

وهذا القناع هو الذي يحمل عبءَ الحديث بضمير المتكلم، وبدلا من الذات الشاعرة التي تختبىء وراء هذا القناع لتقول ما تريده، بعد أن تشكّله على لسان هذا القناع الذي يكون في أغلب الأحيان، حاملاً أفكارا

تنويرية، أو مغايرة، أو متخطية لبنيان مجتمعها، والسندباد يحمل مثل هذه الأفكار كونه متجاوزاً دائماً لواقع التراخي والكسل، بفعل الاكتشاف والترحال.

يقول الشاعر من قصيدة له بعنوان مذكرات عجيب بن الخصيب:

" قصر أبي في غاية التَّنينْ

يضج بالمنافقينَ والمحاربينَ والمؤدِّبينْ

من بينهم مؤدبي الأمين "جورجيلس".

...

ولم ينفع الطبُّ ذات مساء، على حذق المعجبِ

ومات أبي، والدموعُ تسيل تسيل على وجنتيْهْ

وفي كفِّهِ مِزْقةٌ من رداءِ حريرْ "[٣٥].

يسأم عجيب من قصر أبيه وما يدور فيه، فيخرج سندباداً مرتحلاً إلى أعماق ذاته ليكتشف خبايا هذه الذات، وعلاقتها بما يدور حولها، إنها رحلة باطنية، وتأمل لاكتشاف الحقيقة، حقيقة الذات الإنسانيةَ، إذا ما خلتَ إلى ذاتها وأفكارها كلها أطلّ المساء:

" لكنني أبحث عن يَقين

في مجلسِ الصباح أنا تاجٌ وصولجانْ

تقطيب عينين وبسمتانْ

وكل حالٍ لها أوانْ

لكنني في مخدعي إنسانْ

وافزعي من المسا إذا أطلّ

وافزعي من حيرة الأفكارِ في السُبُل

أبحث في كل الحنايا عنك، يا حبيبتي المقنَعة

يا حِفنةً من الصفاءِ ضائعهْ

هل تختفين في الجسد

كان سراباً أو زَبَد "[٣٦].

ويقول صلاح عبدالصبور عن تجربته الشعرية في استخدامه لأسطورة عجيب بن الخصيب في القصيدة السابقة:

" هذا الإنسان يتصدر الآن ليزدحم حوله الشعراء بحديثهم المملول الملفَق، الذي لا يقلّ تلفيقاً وإملالاً عن سفسطة جورجياس وعن العلاقات العشوائية في المجتمع، فتضيق نفسه بذلك، ويحسّ أنه لابد أن توجد حقيقة وراء كل هذا الزيف... وتبدأ رحلته، بحثاً عن الحقيقة، أهي في امتزاج في لحظات الوجد. أهي في الحلم...؟ أين هي الحقيقة. إنّ الحقيقة الوحيدة القاسية التي يجدها عجيب بن الخصيب هي أن الإنسان قد سقط. كما يسقط البهلوان في الشبكة "[٣٧].

وهو يشير باستخدامه عبارة "كما يسقط البهلوان في الشبكة"، إلى المقطع الاخير من قصيدته السابقة " مذكرات عجيب بن الخصيب"[٣٨].

هذه هي بعض الملامح السندبادية في شعر صلاح عبدالصبور، التي تستنهض همم الإنسان المعاصر، وتدعوه إلى المغامرة والكشف، وتجاوز واقع التراخي والكسل، وتارة تبدو هذه الملامح واضحة، يبدو

فيها السندباد فعلاً معرياً وشاجباً، وتارة يبدو حزيناً مهموماً في البحث عن حقيقة ذاته، ومرة يبدو مستسلماً يائساً، وأخرى يتقنّع وراء الشخصية الأسطورية، ليغيب من حيث كون إشارة أو تسمية، أو قصة بتفاصيل ذات حدث ومكان وزمان، إذ تغيب أطرافه الصريحة، لكنها تعمل بفكرها وفنها مساندة له في بحثه وتطوافه، و" لأنّ التفكير بالموروث ضرب من " الحلول " المتبادل بين الماضي والحاضر، فقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى إطراح بنية الإشارة وتجريدها من أطرافها الصريحة وتفاصيلها الهامشية، والقناعة منها بمجرد الباعث الذي تنهض عليه أو الغاية الكامنة وراءها، بوصفها أهم ما يعني الشاعر في تلك الحالة، ومن ثم يصبح استغلال الإشارة التراثية نوعاً من " الاستلهام " نحسّ به من خلال نسيج القصيدة وسياقها، كما تتطور وظيفتها بحيث تغدو خلفية وجدانية وفكرية للعمل الشعري "(٣٩).

ولقد جسدت أسطورة السندباد في أعمال صلاح عبدالصبور، هذه الخلفية الوجدانية والفكرية تجسيداً إنسانياً وإبداعياً عبر لغة شفيفة لا افتعال فيها ولا تكلّف.

و"لأن الفن هو التعبير عن الإنسان والمجتمع والعصر، وقضاياه الحارة تعبيراً فنياً لا تعبيراً مباشراً. لكل هؤلاء، ولهؤلاء جميعاً نرى شاعرنا عبدالصبور يتقمص شخصية الإنسان المصري العربي في عالم ما قبل القرن الواحد والعشرين. ويحمل أحزانه، ويمضي إلى داخل ذاته.. في نماذج فنية يقدّم أشعاره التي تدفع إلى الأحاسيس بحال واقع كريه، إلى حدّ نبذه، ثم السمو عليه سمواً روحياً، نتيجة لرفضه(٤٠).

وترى الناقدة مديحة عامر أنّ صلاح عبدالصبور كان "في كل ما كتبه متفتحاً على الحياة إنساني الثقافة والنزعة والموقف غير منحاز إلا

إلى الحرية والعدالـة والمعـاصرة، والإنسـان عنـده صـاحب الفكـر والفـن والحياة"[٤١].

وثمة ملامح سندبادية أخرى كثيرة في شعر صلاح عبدالصبـور، لكنني أكتفي بالملامح السابقة التي عرضنا لها، لأنها تمثّل في نظري أهم التيمـات الأسـطورية السـندبادية التـي أراد الشـاعر التركـيز علـى دلالـة رمزيتها الإنسانية والحضارية.

الهوامش والمراجع

(١) ديوان صلاح عبدالصبور، المجلد الأول، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، طبعة ١٩٨٨م، ص ١٥ ـ ١١.

(٢) د. علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص ٥٦.

(٣) عن / محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبدالصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ٥.

(٤) صلاح عبدالصبور، ديوان صلاح عبدالصبور، من مجموعة " أقول لكم "، المجلد الأول، ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٥) نفسه، " أقول لكم "، من قصيدة بعنوان موت الإنسان ص ١٨٢.

(٦) نفسه، المجلد الثالث، حياتي في الشعر، ص ١٣٥ ـ ١٣٦.

(٧) نفسه، المجلد الأول، ديوان الناس في بلادي، ص ١١.

(٨) محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبدالصبور، ص ٤٧.

(٩) صلاح عبدالصبور، مجلد أول، ديوان الناس في بلادي، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(١٠) أدونيس (علي أحمد سعيد)، عداوة الشعر، صداقة الشعر، مجلة الكرمل، مؤسسة بيان للنشر، نيقوسيا (قبرص)، العدد الرابع، خريف ١٩٨١، ص ٣٧.

(١١) ديوان صلاح عبدالصبور، المجلد الثاني، مسرحية ليلى والمجنون، ص ٧٨٩.

(١٢) أدونيس، عداوة الشعر، صداقة الشعر، ص ٣٧.

(١٣) ديوان صلاح عبدالصبور " الناس في بلادي " من قصيدة " الوافد الجديد "، ص ٤٦.

(١٤) نفسه، من قصيدة بعنوان الملك لك، ص ٥٩ ـ ٦٠.

(١٥) اريك فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ٨٥.

(١٦) ديوان صلاح عبدالصبور، المجلد الأول، ديوان "أقول لكم"، من قصيدة " الظلّ "، ص ١٥٨ ـ ١٥٤.

(١٧) أحمد عبدالحي، شعر صلاح عبدالصبور الغنائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص ٤ و٢.

(١٨) ديوان صلاح عبدالصبور، المجلد الأول، ديوان الناس في بلادي، ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

(١٩) نفسه، من ديوان أقول لكم، ص ١٥٢ ـ ١٥٣.

(٢٠) صلاح عبدالصبور، الإبحار في الذاكرة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص ٢٤ ـ ٢٥.

(٢١) د. أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، ١٩٨١، ص ج ١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(٢٢) الإبحار في الذاكرة، ص ٦٤.

(٢٣) نفسه، ص ٦٥.

(٢٤) نفسه، ص ٦٥ ـ ٦٦.

(٢٥) نفسه، ص ٦٧.

(٢٦) د. أحمد عبدالحي، شعر صلاح عبدالصبور الغنائي، ص ٢٨٧.

(٢٧) مديحة عامر، قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبدالصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٤، ص ٢٨٧.

(٢٨) صلاح عبدالصبور، عندما أوغل السندباد وعاد، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ٢٥١، اكتوبر ١٩٧٩، ص ٢٢.

(٢٩) مع ملاحظة أن هذه القصيدة: "عندما أوغل السندباد وعاد"، غير منشورة في ديوان الشاعر "الأعمال الكاملة" الصادرة عن دار العودة ببيروت، ١٩٨٨م.

(٣٠) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، دار الشروق، عمان (الأردن)، ح ١٩٨٢م، ص ١٢٨.

(٣١) مجلة العربي، م، س، ص ٢١.

(٣٢) نفسه، ص ٢٣.

(٣٣) د. أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، ص ١٠٢.

(٣٤) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٢١.

(٣٥) ديوان صلاح عبدالصبور، م ١، ديوان أحلام الفارس القديم، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥.

(٣٦) ديوان صلاح عبدالصبور، أحلام الفارس القديم، ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨.

(٣٧) ديوان صلاح عبدالصبور، المجلد الثالث، حياتي في الشعر، ص ١٨٦ ـ ١٨٧.

(٣٨) المجلد الأول، أحلام الفارس القديم، ص ٢٦٠.

(٣٩) د. محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص ١٥٤.

(٤٠) محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبدالصبور، ص ٦١.

(٤١) قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبدالصبور، ص ٢٨٦.



حـــــــــــوارات

مع العـــــدد «٢٢»

من : "علامات في النّقد"

جمـيـل حـســن

- ١ -

● ـ كان المرحوم " سعد الجابري " احد كبار السياسيين المرموقين في سورية إبّان مرحلة الاستقلال الأولى؛ تقلّد مناصب وزارية عدّة، منها رئيس مجلس الوزراء. وكان الشاعر المرحوم " عمر أبو ريشة " ـ وهو من مواطنيه الحلبيّين ـ يكثر من نقده وجاهيًا، وفي المحافل. وكان صدر السياسي الشاب يتّسع لنقد الشاعر المشهود له بصدق الوطنية والشاعرية. وعندما توفي المرحوم " الجابري " وقف الشاعر " أبو ريشة " يرثيه، ويقول له في أحد أبياته :

علم الله ما انتقدتك إلاّ طمعا أن أراك فوق انتقادي

من هذا الأفق سأطلّ على بعض مقالات العدد ما قبل الماضي من " علامات في النقد " الصادر في شعبان ١٤١٧هـ ـ ديسمبر عام ١٩٩٦؛ وعملاً بقول المرحوم الشيخ " عبدالله العلايلي " : " إنّ من ينقد عليك كمن ينقد لك. سنّة درج عليها كلّ من أخذ قضية الفكر بقيمه[١].

● ـ وسأبدأ من حيث بدأ العدد بمقالة الأستاذ " عبدالله الغذامي " وعنوانها " تأنيث القصيدة ".

لقد بدأ الأستاذ مقالته بالإنحياز إلى جانب الشاعرة العراقية

المبدعة " نازك الملائكة "؛ بل هو كتب مقالته لأجل ذلك، فقال منذ السَّطر الأول : " لا أظنّنا قد بيّنّا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تمّ على يد امرأة "[٢]. واستمرَّ هكذا يسوق الدَّليل تلو الدَّليل، والشّاهد تلو الشّاهد مستعرضاً حركة التجديد في شعرنا العربي الحديث حتى عبرَ إلى التسمية الأخيرة لهذه التجربة " شعر التفعيلة "، فاعتبر أنّ حقّه قد وصله بها، أي رأى نفسه منتصراً لأنَّ كلمة " تفعيلة " مؤنثة كما هي مؤسّسة هذا النمط الأسلوبي شاعرة تحدَّت الفحولة عند الرجال وانتزعت منهم راية التأسيس في الشعر لأوّل مرّة، فقال في فقرة الختام : "لقد تأنّثت القصيدة حقّاً وفعلاً "[٢].

ولقد كان الأستاذ ـ حسب رأينا ـ بارعاً في شدّ اهتمام القارىء إلى آرائه حيث استخدم مصطلحات طريفة لم تكن مألوفة في النقد الأدبي الحديث (الفحولة والفحول وتفسيراتها وتجلياتها واستنتاجات الكاتب حولها). ولا يملك القارىء (إلاّ أن يبدي إعجابه بجرأته وانسياب أسلوبه وتصدّيه لآراء الآخرين متدرّعاً بـ (روب المحامي) الرسمي في قاعة المحكمة.

ولعلّه في غمرة الاندفاع والحماسة للشاعرة أغفل عن عمد جوانب أخرى أهمها ـ في رأينا ـ أنّ الشاعرة نفسها لم تقف بآرائها على أرض صلبة. فهي قد أعلنت في الطبعة الأولى من كتابها الفذّ " قضايا الشعر المعاصر " أنها هي التي بدأت هذا الشعر، وبشّرت بمستقبله الكاسح[٤]. ثمَّ عادت فنكصت عنه في مقدّمة ديوانها " شجرة القمر " الصادر في بيروت أيضاً، وأعلنت أنّ الشعر الحر ـ فيما بدا لها ـ قد استنفد أغراضه، ولابدّ من العودة إلى العمود. لكنها في الطبعة الرابعة

من " قضايا الشعر المعاصر " عادت وغيَّرت أشياء مهمّة حيث أجرت توفيقاً بين الشعر الحر والشعر العمودي، واعترفت بأن ثمة محاولات أخرى لشعراء سبقوها ذكرت بعض أسمائهم، وإن هي لم تشأ أن تعترف لهم بالسَبق لأن قصائدهم - حسب رأيها - لا تحقق الشروط المطلوبة للقصيدة الحرّة " فإنها مرَّت وروداً صامتة على سطح تيار ".

وإنَّ من يقرا كتاب " نازك " المذكور يجد فيه قوانين صارمة وضعتها للتجربة الحديثة تكاد أن تكون محصورة في قضية الشكل فقط ، ولا أرى أنَّ من حقّ أحد أن ينكر أنَّ هذه التجربة قد بدأت بتحطيم الشكل العمودي وتجاوزه. كما لا أرى أيضاً أنَّ من حقٍّ أحد أن يحصر معركة التجديد في الشكل، فهي - ولا شك - تتعدّاه إلى أبعادٍ أخرى عديدة يكمّل بعضها بعضاً؛ والأمر الذي فات الشاعرةَ المبدعةَ أن تقوله وتؤكّد عليه، وكذلك مَن شايَعها أو من عارضها أنَ المشكلة في الشاعر، وليست في الشعر، والمهمُ بالنتيجة القصيدة الناجحة التي تقف شامخةً بين الآثار الشعرية العظيمة؛ وإنَّ تلك القسمة بين العمود والحديث ليس بمكنتها أن تفرض نفسها. لأن قصيدة " الكوليرا " و" النهر العاشق " لنازك و " أنشودة المطر " للسيّاب، وغيرها على عظمتها لا يمكن أن تغطي على عظمة " وصف الجبل " لابن خفاجة الأندلسي مثلاً في شعرنا القديم، أو " خالقة " و "السّراب " لبدوي الجبل، أو ملحمة " فوزي العلوف " وبعض غنائيات الأخوين رحباني في شعرنا العمودي والحديث.

إن شجاعة الرأي المبتكر، وحرارة الكلمات في أسلوب العرض والمرافعة عنصران قويان من عناصر الشخصية الإنسانية؛ لكن.. ألا يرى معنا الأستاذ الكاتب أنهما وحدهما ــ على ضرورتهما ــ لا تكفيان، وأنَّ القضيّة، قضيّة العدل والإنصاف تقتضي أن نوسّعَ النظرة، ونعمّق

الرؤية، وندع الباب مفتوحاً للحوار مع الرأي الآخر، وأنَّ ذلك أجدى للرأي وللنقد ؟

فهل ياترى وقد رحَّبنا وصفَّقنا للأستاذ " الغذامي " في مرافعته القوية، سنستطيع أن نحمله على استكمال ما كتبه بوقفة مستأنية عند التجربة الشعرية الحديثة لعلّه يكتشف ويكشف منها أغنى مما اكتشف وقدّمه لنا ؟



ـ ٣ ـ

● ـ المقالة الثانية التي حازت اهتمامنا هي مقالة الأستاذ " حمّادي صمّود " : " في مقروئية الشعر الحديث ".

وهنا نقع أيضاً على نوعية في الكتابة متميّزة، أقلّ حقوقِ وصفِها علينا التكثيفُ والدّقّة والإحاطة. فعبارة الكاتب مشحونة لا شطط فيها ولا افتئات. لا تغادر مسرحها ، ولا تخادع قارئها. ولدى معاودة القراءة اقترحنا لنفسنا أن توضع تحت عنوان " إشكاليات القراءة وآليات التأويل ". فللقراءة إشكالياتها؛ ومن أهمّ تلك الإشكاليات المستوى المعرفي للقارىء، ومستوى طموحه، وموقعه الفكري والإيديولوجي. وكلّها قبْليات ترافق القارىء لحظة البدء بالتعامل مع النص. وفي النص تبدأ الإشكاليات الأخرى التي من أهمها المستوى المعرفي للمبدع، ومدى اتساع آفاقه، وموقعه الفكري والإيديولوجي أيضاً، والمهم الضروري في

ذلك هو مدى قدرته اللغوية وخبرته في الأداء، وموهبته الإبداعية، الأمر الذي تتحدّد فيه الدلالات، فإمّا أن يكون النصّ فقيراً بدلالاته، وإمّا أن يكون غنياً، وهنا تقف أمامنا إشكالية الغموض وما يلابسها. ومن خلال هذا النسيج المعقّد تتحدّد أو ترتسم مسؤولية القارىء في إعادة إنتاج النص بالقطبين الأساسيين : الفهم والتأويل؛ أي " مدّ الجسور الموصلة إلى نقطة انطلاق النص ونشأته " كما يقول الأستاذ " حمّادي "[٦] " لأنّ غاية كلّ قراءة إنما هي معرفة الأنا " وتطوير وعيها عن طريق اكتشاف الآخرين والتوغل في تجاربهم من النصوص التي ينسجونها "[٦].

وتكاد تكون المقالة كلّها تفصيلاً وتفريعاً للفقرة التالية المقتطفة منها : " وأدبيات القراءة اليوم كثيرة، والمحاولات التي سعت إلى الوقوف على أسرار هذا الفعل الباني لمغامرة الإنسان في الاستكشاف والاكتشاف والمعرفة والوجود متعدّدة تعدُّد ما تقوم عليه من أنساق فلسفية ومواقف فكرية، وبحسب المضمار الذي تُجري فيه استعمالها لهذا الفعل من أن يكون فهماً في الدَّرجة الأولى، وإحاطةً بالمتكشف الواقع على السطح إلى أن يكون غوصاً على المستوى العميق المضمر وبناء التأويل لشتات المكوّنات والمعطيات الموجودة في ذلك القاع "[٧].

ولعلّ الكاتب يشايع قضية الغموض في النص الأدبي بهدف تخليص النص من السطحية والفقر في الدلالات فقراً يجعل النص يبيح نفسه للقارىء عارياً ومجاناً، فيُعفيه من أي مسؤولية، ويحرمه بالتالي من معرفة " أناه" وتطويرها، بيد أنّ مسألة الغموض ليست، ولا ينبغي أن تكون معادلة بسيطة من الدّرجة الأولى. فالجدل حولها قديم ومتجدّد، ونخاله سيظلّ قديماً ومتجدّداً. فهو قد أثير حادّاً وقاسياً منذ " أبي تمام ".

بل ومنذ " أبي نواس ". وإنه ليتعاظم كلَما ارتقى الفكر الإنساني وزاد تواصل الثقافات وتمازجها وتعقد الحياة وتعدد أنماطها وتشابك قضاياها وتكاثف همومها بدءاً بالحاجات اليومية الضرورية وانتهاءً بأرقى مستويات الجدل الفكري والمعرفي، مروراً بصعوبات الوصول إلى المعرفة وامتلاك القدْر الكافي من أدواتها، وكذلك الضغط المادي والفكري الذي يهيمن على المبدع والقارىء معاً.

إنَّ هذا كلَّه يلقي بظلاله على النص الأدبي، فإمَا وإمَا. وقد عدَّ الشاعر المهجري " جورج صيدح " الغموض من آفات الشعر الحديث ومعه الرمز والتكلَف(٨).

ومهما يكن فإن " حمَادي " يريد أن يصل إلى أنَ القارىء - أيَّ قارىء يكون له " مقرونية " خاصة توقعه على دلالات محدَّدة أو دلالة واحدة من مجموعة دلالات قد يكون النص حافلاً بها.

لكنَّ مسألة النقد تتعقَد أكثر إذا وقع الناقد أسير المناهج النقدية الجاهزة، فهي كثيرة ومتشعبة ومتناقضة أحياناً، ومتداخلة الحدود والمباني في الكثير من الحالات. وهذا ما حدا بالدكتور " محمود الربيعي " لأن يحذِّر من ذلك بقوله : " تزدحم المداخل النقدية التي تتناول النص الأدبي على الساحة المعاصرة كما تزدحم قطع الشطرنج على رقعته، فهي تتوازى أحياناً، وتتقاطع أحياناً وتتعاون أحياناً، وتتعارك أحياناً. وهي دائماً تدَّعي لنفسها أنها تهدف إلى تنوير النصّ "(٩).

والذي خلصت إليه وأستطيع أن أجزم به أنَّ الكاتب سعى جهده ليسهِّل على القارىء مهمته، وأن يؤكد رأيه بأنَّ لكلِّ قارىء قراءته

وفهمه اللذينِ يدخل بهما عالم النص ويخرج بتأويله مستوحياً دلالة محدَّدة من بين ما يتيحه النص من دلالات، وتلك هي إقامة الجسور، وردم الهوّة القائمة أو الممكن قيامها بين منتج النص ومستهلكه، أي بين عملية الإبداع وعملية المشاركة في الإنتاج أو إعادة الإنتاج من قبل القارىء بطرفيها الفهم والتأويل. وأرجو ألاَّ أكون قد شططت بفهمي عن هذه الغاية.



- ٤ -

● ـ المقالة الثالثة في هذه الإطلالة للأستاذ " محسن جاسم الموسوي " والتي بعنوان " الشعر العربي المعاصر ـ الإطار النظري لمكوّنات التفاعل وإشكالياته ".

سنبدأ مع الأستاذ متفقين، وإنا لنخشى أن نختم مختلفين، ليس في المنطلقات والفِكر، بل في أسلوب الكتابة، وطريقة الأداء والتوصيل. فقد أعلن في الصفحة الأولى أنه " لا يكفي أن نُغمر بآلاف الكتابات لنعلن اكتمال الحداثة الشعرية أو لنبرمج مراحلها، إذ إنّ الواقع يدعو ثانية إلى التساؤل في (حداثة) المنجز الشعري، وعما إذا كان القصد وضع المصطلح متعارضاً مع القدامة. فإذا كان الغرض هو هذا التضاد، فإنّ الحداثة مآلها القدامة أيضاً "(١٠).

يمكننا أن نضيف بأنّ الحداثة عند بعض دعاتها غدت (حداثات)،

شعاراً تزيينياً ليس أكثر، لو حاورتهم بها لوجدتها عندهم مفهوماً غائماً وعائماً أيضاً، زياً من أزياء العصر. وهذا ما دفع الدكتور " وهب رومية " إلى أن يسألهم : " أيّ حداثة تريدون ؟ "(١١). وقبل الجميع كان الدكتور طه حسين قد أثار المشكلة حتى غدت صراعاً بينه وبين المحافظين من جهة والمغامرين في متاهات المذاهب النقدية الغربية من جهة ثانية "(١٢). ولعلّ كتاب " مارون عبود " المبكر " مجدّدون ومجترون " يصبّ في هذا المجرى.

يتابع الأستاذ موسوي في الصفحة الثانية من مقالته فيقول : " إنّ الدفاع الذاتي يكتفي عادة بحشد أسلحته مستعيناً بكل ما لديه على أنه (موروث) مكتمل صالح للحاضر والمستقبل. وليس أحسنَ منه أو أسعد حظّاً ذلك المسعى المضاد للانهماك في المجتلب والأخذ عنه. وبينهما ثمة جهد آخر يبدو توفيقياً مرة ومتمرساً مرة أخرى يعي الموروث ويستوعبه كما ينفتح إزاء الآتي أو الذي ينبغي استقدامه من الآخر "(١٣).

وينبه إلى ناحية مهمة جدّاً تلعب دوراً كبيراً في تشكيل الوعي وتحديد الهوية الفكرية إذْ يستدرك فيقول : " لكن طوفان الثقافات وعلاقاتها بالهيئات الثقافية والضرورات الآنية كان وراء تدفق المعلومات والعقائد المختلفة. وكلها انعكست على واقع الحياة الثقافية والأدبية وأثّرت فيها "(١٤).

إنّ ذلك كلّه في صميم القضية التي يتصدّى لها الأستاذ " موسوي ". فإلى هنا نحن متفقون معه فيما كتب. وقد نكون متفقين أيضاً فيما يأتي لولا أنه لم يجعلنا نلتقط أنفاسنا لنتبيّن ما يريده ؛ إذْ

ضيّعنا في متاهات التغريب الذي طغى بعد ذلك على أسلوبه. وهنا نستمحيه عذراً بأن نقول : إذا كانت الكتابة موجهة بالتخصيص إلى العائدين لتوّهم من أوروبا وأمريكا فحسبنا الله ونعم الوكيل، لأنه أدار لنا ظهره متوجّهاً نحوهم بخطابه النقدي حيث لم يُكتَبْ لنا حظ التعرّف على هذا الحشد الهائل من أسماء النقاد والكتاب والمبدعين وأصحاب المذاهب النقدية الغربيين الذين استدعاهم الكاتب إلى ساحتنا الثقافية دون أن يُنطقهم بشيء سوى أن أخبرنا بتوافقاتهم وتعارضاتهم واقتفاء بعضهم أثر بعض دون أن يسمح لهم بقول شيء، فجعل منهم سدّاً مانعاً بين وعينا وما قصد توصيله إلينا، فلا هو بلغ غايته من الكتابة، ولا نحن أفدنا بما كتب بعد القسم الأوّل.

وإنّا لنرجو ألا يعتبر الأستاذ كلامنا هذا نوعاً من الاتهام. حاشا لله. بل هي شكوى مريرة منه ومن أمثاله نطلقها نحن القراء العاديين المولعين بالإطلاع على الجديد، الراغبين بتجديد أنفسهم ومواكبة عصرهم، شكوى مما يصيبنا من الإحباط بسبب إخفاقنا في الحصول على الفائدة المنشودة من مثقفينا الكبار الذين أوتوا حظّاً بالإطلاع الواسع على الثقافات الحديثة بأكثر مما أتيح لنا.

وما نرى أنّ الأستاذ بحاجة إلى أن نذكّره بأن كتابة البحث الأكاديمي وحدها تقارب هذا النوع من الكتابة. والبحث الأكاديمي إنما ينتفع به المتخصصون والباحثون فقط. بينما المقالة تُكتب أو ينبغي أن تُكتب للقارىء المتخصص والمثقف العادي معاً، وإن تكن الكتابة - أي كتابة - لا تعفي الكاتب من توثيق آرائه وفِكَره. وكيف لا، ومنذ الجاهلية أعلن شاعرنا طرفة بن العبد بقوله:

ونَصَّ الحديث إلى أهله　　فإنَّ الوثيقة في نصّه

إلا أنه ـ أي كاتب المقالة ـ مطالب بأن يراعي الأفهام المتفاوتة في أثناء كتابته مقالته النقدية، أللهم إن كان يريد لمقالته أن تتواصل مع جمهور أكبر من القراء، وأن تؤدي رسالةً ما عندهم، وما أراه إلا مريداً لذلك.

لقد استمعنا إلى محاضر انكليزي يحاضر بندوة في اللاذقية باللغة العربية فيقول : نحن عندما نترجم إلى لغتنا الإنكليزية عن أية أخرى، نضع في حسابنا تركيب عقل القارىء الإنكليزي والأسلوب المناسب لتوصيل الفكرة إلى هذا القارىء فنصوغ الفكرة.. المقصودة باللغة المناسبة.

أوليس ـ قياسا على هذا ـ من الجائز لنا أن نطالب كتّابنا بأن يفعلوا الفعل ذاته مع قرائهم العرب ؟.

●

ـ ٥ ـ

● ـ المقالة الرابعة للأستاذ " عبدالملك مرتاض " بعنوان: " الصورة الأدبية .. الماهية والوظيفة ".

لقد رأينا في هذه المقالة جهداً جيّداً يصلح لأن يوضع في كتاب مدرسي، ليتعلّمها طلاّب المدارس الثانوية أو طلاّب كلية الآداب،

وإنّ تخطيط المقالة نفسه يندرج تحت هذا الوصف، حتى لكأنّ الكاتب أستاذ في مدرسة ثانوية أو محاضر في كلية الآداب. فأتى النفع بها من هذا الباب نفعا عظيما. وقد قام في ذهننا أنّ ثمة أبوابا من الممكن الولوج منها إلى عالم أغنى وأكمل لو طُرحت الآراء الواردة فيها ـ بعضها أو جلّها ـ على شكل تساؤلات أو إشكاليات تستدعي الوقوف عندها والتأمل بها.

بيد أننا رأينا البحث ينمو ويتطوّر بالتدريج دونما انقطاعات أو فجوات ؛ وهذا ـ حسب رأينا ـ حاصل بسبب السيطرة على الموضوع ووضوحه في ذهن كاتبه، ناشيء عن استقلالية الكاتب في التفكير والرأي المغتني بتنوع المصادر الثقافية وغنى المعارف عند الكاتب. وتلك طريقة كم نتمنى أن نلقاها في كتابات كتابنا، مشيرين إلى أنه ليس من الضروري أن تتماثل الأساليب ولكن من المفيد، بل من الضروري أن تأتي مأنوسة غير نابية ولا نافرة ولا وعرة أو نائية عن آلية الذهن العربي وأنماط تفكيره، أو واقع نسجٍ لغتها في إسار نسْج اللغات الأجنبية.

ولن نفصّل في حديث النقد لهذه المقالة. بل لهذا لجهد الممتاز. لكن لا نملك أن نغادر قبل أن ندخل في بعض السجالات مع الأستاذ الكاتب راجين أن يتسع صدره لنا فيما نوافقه عليه، أو نخالفه فيه.

أولى تلك السجالات بعض التجاوزات أو الهنات اللغوية التي بعضها شائع بين الكتاب، وبعضها جديد مع الكاتب، وبعضٌ أغفلناه لأننا صنفناه ضمن الأخطاء الطباعية :

١ ـ كلمة " أثناء " مثلا، مستخدمة بمعنى الظّرف، وهي ـ كما نعلم ـ جمع لكلمة " ثني " ومعناه الطيّة كالطيّة في الثوب أو الورقة أو أخدود الأرض أو ما يقاس على ذلك. فالأولى أن تسبق بحرف الجر " في ".

٢ ـ في قوله : " ليس ضرورة يرتبط بالتصوير "[١٤] خلل نحوي إذْ إنّ المصدر المؤوّل هنا أولى من استعمال الفعل المضارع منفردا؛ وإلاّ فليتقدم

الفعل في الجملة وتستبدل " ليس " بلا. فإمَا أن نقول : " ليس ضرورة أن يرتبط .. " أو نقول : " لا يرتبط ضرورة .. ".

٣ ـ وأما قوله : " المجاز جزء من الخيال "[١٥] فالأصوب أن يكون المجاز نتاج الخيال لا جزءا منه، لأنَ الخيال حالةٌ كلية لا تتجزَأ.

٤ ـ واستعمال الكاتب لكلمة " أُخراة " مؤنث " الآخر " فلم نجد لها سابقة في الاستعمال. فلم الإغراب مادامت كلمة " أُخرى " موجودة ومستعملة وجمعُها " أُخريات ". أم لعلَنا فهمناها في غير قصدها.

٥ ـ نرجو أن يعذرنا الأستاذ إن نحن خالفناه الرأي في أنَ البلاغة العربية، مثلها مثل النحو العربي[١٦]، لأنَ اللغة ـ أي لغة ـ كائن حي ينمو ويتطور. عندما تطور حضارتها وتتضح معالمها، وتتسع آفاقها، وتتعقَد حياة مجتمعاتها تميل إلى ضبط أحوالها، أو هي تنضبط مع التطور والنضج. وإنا لسائلون : إن صحَ رأيُ الأستاذ في البلاغة والنحو، فبماذا نفسَر قواعد الشعر العربي التي وُصفت بعمود الشعر؟. وكذلك جهد " الخليل " في تصنيف تلك القواعد وضبط أوزانها فيما سُمي بـ " علم العروض " أو بوضعه " معجم العين " الذي كان فاتحة تأليف المعجمات العربية ؟.

وليتأكد الأستاذ الكريم أننا لا نخالفه هنا من باب " السخط " ولا " إكبار التراث المبالغ فيه " كما قال. وإنما هو منطق الحوار الذي يقتضيه الحال.

•

ـ ٦ ـ

• ـ ختاما.. كنتُ أودَ لو أن الحال يسعف لجولة كاملة في أرجاء مقالات العدد كلها، لكننا اكتفينا بأهم المقالات المتعلقة بالشعر، معتذرين لمن كتبوا في القصة، ولمن ترجموا، فالكتابة في النقد القصصي تحتاج إلى مجال

أوسع وفضاء أكبر في الوقت، كما تحتاج إلى من هو أكفأ منا في هذا الميدان. وأمّا الترجمة فلا ندخلها عامدين لسبب بسيط نعترف به، وهو عدم تمكننا من اللغات الأجنبية لنستطيع مناقشة جهود الترجمة.

وأطيب التحيات لأسرة " النادي الأدبي الثقافي بجدة " الذي أتاح لنا فرصة ثمينة هي التعرف على كوكبة جديدة من صفوة مثقفينا وكتابنا ومفكرينا، فأضفناهم فخورين بهم إلى أصدقائنا الذين نقرأ لهم ونستفيد من كتاباتهم.

وإنه لكسب كبير.

الهوامش

١ - مقابسة الجزء الأول من " معجم العلايلي " الصادر عن دار المعجم. بيروت ١٩٥٥.

٢ - علامات في النقد ص ٨ عدد شعبان ١٤١٧هـ.

٣ - علامات في النقد ص ٢٠

٤ - طبع من هذا الكتاب اربع طبعات صادرة عن دار العلم للملايين أولاها ١٩٦٢ والأخيرة ١٩٧٤.

٥ - علامات في النقد عدد شعبان ١٤١٧هـ ص ٣٢.

٦ - المقالة نفسها ص٢٨

٧ - المقالة نفسها ص ٣٨

٨ - مجلة " الآداب " البيروتية - يناير (ك,) ١٩٥٥ ص ٦.

٩ - مجلة " عالم الفكر " الكويتية الفصلية - العدد ٣ ص ٢٩٧ وما بعدها.

١٠ - المرجع السابق من " علامات " ص ٤٦.

١١ - " شعرنا القديم والنقد الجديد " الصادر عن "عالم المعرفة " - الكويت.

١٢ - حديث الأربعاء جـ ٢، لطه حسين. طبع دار المعارف بمصر و " خصام ونقد " للمؤلف. دار العلم للملايين.

١٣ - علامات - ص ٤٧.

١٤ - علامات - ص ١٨٠ الفقرة الأخيرة.

١٥ - علامات - ص ١٨٥ وسط الصفحة.

١٦ - علامات - ص ١٨١.

* * *

فهرس المجلد السادس